

G A Z E T T E *DES* BEAUX-ARTS

DÉCEMBRE 1954



H. BRUNET-DINARD : LE MAÎTRE IF, INSPIRATEUR DES FRESQUES DE L'APOCALYPSE DE DYONISIOU. ¶ CHANDLER RATHFON POST : UNPUBLISHED EARLY SPANISH PAINTINGS OF UNIQUE OR VERY RARE THEMES. ¶ ROGER-ARMAND WEIGERT : L'INVENTAIRE APRÈS DÉCÈS DE CHARLES LE BRUN, PREMIER PEINTRE DE LOUIS XIV (1690). ¶ L. FROHLICH-BUME : THREE UNKNOWN DRAWINGS FOR FAMOUS PICTURES (NOTES ON DRAWINGS). ¶ BIBLIOGRAPHIE.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur
PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

Fondée en 1859 par **CHARLES BLANC**
19 EAST 64 STREET — NEW YORK

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

JUAN CARLOS AHUMADA, Président de la Société des Amis du Musée de Buenos Aires;
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;
SIR LEIGH ASHTON, Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
J. PUIG I CADAVALCH, Professeur à l'Université de Barcelone, Barcelone;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
JULIEN CAIN, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof., Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
GEORGE H. EDGELL, Director, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
MAX J. FRIEDLANDER, Former Director of the Kaiser Friedrich Museum, Berlin;
PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle, Suisse;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
GUSTAV GLUCK, Former Director of the Kunstgeschichte Museum, Vienna;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
FISKE KIMBALL, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.;
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
EVERETT V. MEEKS, Dean, School of the Fine Arts, Yale University, New Haven, Conn.;
B. MIRKINE-GUETZEVITCH, Président, Société d'Histoire de la Révolution Française, N. Y.;
C. R. MOREY, Prof., Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, N. J.;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
FRANCIS H. TAYLOR, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
W. R. VALENTINER, Director-Consultant, Los Angeles County Museum, Los Angeles, Cal.;
JOHN WALKER, Chief Curator, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
ASSIA R. VISSON, Secrétaire Général, Managing Editor;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

LE MAITRE IF INSPIRATEUR DES FRESQUES DE *L'APOCALYPSE* DE DYONISIOU

LES travaux de M. Gabriel Millet¹ et de Mlle Renaud² ont mis en lumière une suite de peintures du mont Athos illustrant l'*Apocalypse*. On trouve ces fresques au monastère de Dyonisiou, à celui de Xénophon, d'autres, presque semblables, en 1719, à la Portaïtissa de Lavra, à une époque voisine dans le *Manuel du moine Denys*, dans les galeries d'un certain nombre d'églises russes et dans quelques églises de Roumanie.

Mlle Renaud, à la suite de M. Millet, reconnaissait leur inspiration occidentale et datait le cycle de Dyonisiou, le plus ancien, du troisième quart du xvi^e siècle. Elle remarquait de grandes ressemblances avec les gravures de Lucas Cranach éditées à Wittenberg en septembre 1522, çà et là, des réminiscences de Dürer, le tout ordonné, stylisé, repensé par l'artiste byzantin.

Il faut admettre désormais que la part de cet artiste est beaucoup plus réduite.

1. GABRIEL MILLET, *Monuments de l'Athos, I, les Peintures*, Paris, 1927.

2. Introduction à H. R. WILLOUGHBY, *The Elizabeth Day McCormick Apocalypse*, Chicago, 1940, et le *Cycle de l'Apocalypse de Dyonisiou*, Paris, Ecole des Hautes Etudes, 1943.

Après Dürer, en 1498, Cranach, Holbein, Schaufelein, Burgkmair en 1523, Lemberger, Barthélémy Beham en 1524, les éditeurs anversois Vostermann et Lempereur en 1528, Virgile Solis en 1536, (ces noms n'étant que les premiers en date de tous ceux qui jalonnent l'illustration de l'*Apocalypse* au XVI^e siècle), un artiste qu'on a coutume d'appeler « Le maître IF » faisait, à son tour, une suite de vingt-deux gravures sur le livre saint.

Quel était ce maître IF? D'après A.-F. Butsch, ce serait Johan Frank, ou Johan Furtenbach. Selon le Prof. Vogelin, ces initiales seraient celles de Jacobus Faber. Pour Nagler³, elles appartiennent à Johan Frank, opinion à laquelle M. Baudrier semble se rallier⁴.



FIG. 1. — CRANACH. — L'Adoration des vieillards, gravure, Wittenberg, 1522.

En tout cas, c'était un Allemand, sans doute un Bâlois.

Or, la première édition connue de ces gravures, due à François Regnault, parut à Paris, en 1538, sous le titre *Historiarum veteris instrumenti et Apocalypsis icones*. A part quelques scènes illustrant les *Heures de Hardouyn*, en 1507, c'est la première suite parue en France sous l'inspiration de Dürer et de Cranach. Elle fut reprise à Lyon, de 1542 à 1583, par la Maison Gryphius, Sébastien, puis Antoine.

Sébastien avait un frère, François, établi à Paris et un parent, peut-être un neveu, Jean, qui exerça à Venise de 1540 à 1557 environ. François et Jean employèrent une marque et une devise identiques à

3. *Monogrammes*, III, p. 913.

4. BAUDRIER, *Bibliographie lyonnaise*, T. VII, p. 172.



FIG. 2. — LE MAÎTRE IF. — L’Adoration des vieillards, gravure. (*Apocal.*, IV, 4-10).

(tant que les archives de la Maison Jean Gryphius ne seront pas recherchées) que des exemplaires gagnèrent Venise et, de là, l’empire byzantin.

Une chose est certaine, le peintre de Dyonisiou a eu sous les yeux les gravures du maître IF; il ne s’en est pas seulement inspiré, il les a très souvent copiées. L’identification du modèle est d’autant plus aisée que le maître IF, plus imprégné de Dürer et aussi plus personnel, s’éloigne fréquem-

celles de l’atelier lyonnais, omettant souvent de préciser le lieu d’origine. « L’absence fréquente, et par conséquent voulue, de Paris ou de Venise laisserait supposer que les Gryphius établis dans ces villes cherchaient à encourager une confusion lucrative avec les éditions de l’atelier lyonnais⁵. »

Pourquoi ne pas admettre également qu’elle permettait le partage de certains tirages? Les Gryphius de Lyon, en quarante ans, donnèrent dix éditions du Nouveau Testament illustré par le maître IF. Ce que nous savons des relations commerciales des libraires-éditeurs de l’époque permet de supposer



FIG. 3. — L’Adoration des vieillards, fresque. Monastère de Dyonisiou, Mont-Athos.

5. BAUDRIER, *Op. cit.*, VIII, p. 28.



FIG. 4. — LE MAÎTRE IF. — La Mesure du Temple, gravure.
(*Apocal.*, XI, 1-8).

la porte qui conserve sa forme cintrée et un seuil. Le premier vieillard à gauche est légèrement décalé vers le centre et s'entretient avec saint Jean, placé très en avant, hors de la porte. Entre le trône et lui, un ange, vu de face, écarte les bras.

Or, cette image, encore une fois unique dans les différents cycles de l'*Apocalypse* imités de Dürer, se retrouve exactement à Dyonisiou (fig. 3). L'artiste ne pouvait conserver la porte, car la scène est encadrée par d'autres, mais il a gardé la forme cintrée de la partie supérieure et remplacé le seuil par une rangée de nuages. Le personnage de

ment de Cranach et de ses imitateurs.

Prenons, par exemple, l'*Adoration des vieillards* (*Apocal.*, IV). Chez Dürer la composition est concentrique, les vingt-quatre vieillards forment une couronne autour du trône où siègent Dieu et l'Agneau. Saint Jean, au premier plan, s'adresse à l'un d'eux. Un ange sert de liaison entre le trône et l'apôtre. L'ensemble, vu par l'ouverture d'une porte au haut cintré (« Et voici qu'une porte était ouverte dans le ciel », *Apocal.*, IV, 1) plane au-dessus d'un paysage.

Cranach (fig. 1) et l'ensemble de ses continuateurs étagent les vieillards en ovale, régularisent leurs poses, dégagent nettement saint Jean au premier plan et suppriment porte et paysage.

Le maître IF, lui (fig. 2), aligne les vingt-quatre vieillards en deux rangées verticales le long des battants ouverts de



FIG. 5. — La Mesure du Temple, fresque.
Monastère de Xenophon, Mont-Athos.

saint Jean, vu presque en trompe-l'œil, l'effraya-t-il, ou jugea-t-il, à juste titre, qu'il rompait l'ordonnance architecturale de la scène? Il le supprima, agrandissant le trône et l'ange. Pourtant, le vieillard de gauche reste décalé. Quant à l'ange, il conserve la même pose, la même tunique à manches courtes, exceptionnelle à la fois dans l'art byzantin et dans les *Apocalypses* occidentales à cette époque. Le trône divin repose de même sur la « mer de cristal » (*Apocal.*, IV, 6).

De semblables rapprochements peuvent être faits tout au long de l'œuvre. En ne considérant que les interprétations originales du maître IF,



FIG. 6. — LE MAÎTRE IF. — Le Fils de l'Homme apparaissant à saint Jean, gravure (*Apocal.*, I, 9-20).



FIG. 7. — Le Fils de l'Homme apparaissant à saint Jean, fresque. — Monastère de Dyonisiou, Mont-Athos.

on peut citer les costumes très particuliers des quatre cavaliers (*Apocal.*, VI, 1-8), la pose « de ceux qui avaient été immolés pour la parole de Dieu » (*Apocal.*, VI, 9) couchés sous l'autel comme l'indique le texte et non placés dans l'angle inférieur gauche de la gravure, comme chez Cranach et Holbein. Le temple mesuré par Jean, (XI, 1), une nef voûtée en plein cintre avec doubleaux reposant sur des piliers, est rendu si maladroitement qu'on le prend pour un ciborium, l'artiste ayant rétréci la nef et ajouté deux murs nus. Le geste de Jean, vu de dos, les deux

hommes discutant devant le Dragon, le Dragon lui-même, restent identiques (fig. 4 et 5). Identiques également, l'enfant assis sur le linge (il est d'ordinaire couché) qu'entraînent deux angelots vers le ciel et la masse qu'un autre ange abaisse vers la Bête à sept têtes (*Apocal.*, XII, 1-18). Dürer, Cranach et leurs émules avaient montré les rois, les clercs et les marchands se lamentant sur la ruine de Babylone (*Apocal.*, XVIII, 11). Les rois sont reconnaissables à leurs costumes, les clercs à leurs livres, un marchand à la bourse qu'il serre contre lui. Le maître IF jugea cette dernière attribution trop vague et ajouta des ballots de marchandises entassés sur le quai. Ces colis, qu'on retrouvera plus tard chez Jean Maugin, Bernard Salomon et Pierre Eskrich, sont fidèlement reproduits à Dyonisiou.

Le premier tableau du cycle occidental représente la vision de saint Jean (fig. 6). L'apôtre est couché aux pieds d'un homme au visage étincelant, apparaissant entre sept chandeliers richement décorés. Une épée lui jaillit de la bouche et sept étoiles

entourent sa main droite. Il est vêtu d'une ample tunique retenue au-dessus de la taille par une ceinture à boucle.

Ce tableau n'existe pas sous cette forme à Dyonisiou (fig. 7). L'apparition a le visage habituel des représentations divines : cheveux et barbe noirs, sans rayons irradiants ni épée. Un manteau clair recouvre la tunique sombre, la pose est plus noble, moins théâtrale, les sept chandeliers, également plus simples, s'étagent sur une ellipse de nuages. Jean, âgé, est assis sur un tabouret au premier plan.

Pourquoi l'artiste byzantin, si fidèle le reste du temps, s'éloigne-t-il ici de son modèle ? Le jugea-t-il trop différent de la norme byzantine ? Il est plus plausible d'admettre qu'il fut entraîné par le modèle même.

En effet, comme Dürer et Holbein, le maître IF avait ajouté un frontispice à sa suite. Celui-ci, de même importance que les autres compositions, montre saint Jean jeune et imberbe, assis à terre, écrivant sur une tablette dressée sur ses genoux. Un aigle, le bec ouvert et la langue effi-



FIG. 8. — LE MAÎTRE IF. — Cycle de l'Apocalypse, frontispice, gravure.

lée, semble lui dicter, une serre posée sur la tablette. Mais Jean regarde vers le ciel où apparaît le Christ couronné d'épines. Il est vêtu d'un pagne et d'un manteau court et tient une grande croix à laquelle est attaché un oriflamme, ce qui l'identifie au Christ de la Résurrection. Une multitude d'angelots, assez grossièrement dessinés, l'entourent.

Le peintre effectue une véritable transposition. Il garde le thème, remplaçant les éléments occidentaux par leurs correspondants byzantins. Comme le signale Mlle Renaud, on trouve ce Christ à l'Athos même dans la *Transfiguration* de l'église du Protaton et dans celle du Catholicon de Vatopédi. Quant à Jean, il choisit de le montrer âgé, ce qui était le plus vraisemblable et le plus courant. Il ajoute le tabouret, mais conserve l'expression du visage levé vers le Christ. Malgré l'insuffisance de la photographie, on aperçoit nettement sur la fresque, au-dessus du genou de l'apôtre, la tête de l'aigle, son bec ouvert et la langue vipérine.

Le tableau suivant devenait presque inutile. L'artiste le supprima, en surajoutant ses détails caractéristiques à celui-ci : les sept chandeliers, la ceinture, les sept étoiles dans la main droite ; ce qui l'obligea à modifier légèrement la pose du Christ. Il crée ainsi une nouvelle image, moins fidèle au texte que l'illustration traditionnelle, mais qui gagne en grandeur. En effet, comment traduire plastiquement ce Fils d'Homme à la tête et aux cheveux « blancs comme neige », aux yeux « comme une flamme de feu » et aux pieds « semblables à de l'embrasée en fournaise » ? Les graveurs occidentaux s'en étaient approchés le plus possible, mais sombrèrent souvent dans le bizarre et le théâtral, sans rien de ce grandiose qui fit tomber Jean « comme mort ». Le peintre, lui, retrouve tout naturellement cette noblesse hiératique qui est une des caractéristiques de l'art byzantin, mais sans s'éloigner de la tradition. A l'épée près, on trouve fréquemment le tableau tel quel dans les manuscrits occidentaux du *xiv^e* siècle, en particulier dans les Bibles historiques fr 897, fr 6258 et fr 15.371 de la Bibliothèque Nationale.

Est-ce à dire que les fresques de Dyonisiou, à quelques détails près, ne sont



FIG. 9. — LE MAÎTRE IF. — L'Enchaînement du Dragon, gravure. (*Apocal.*, XX, 1-3).

qu'un plagiat des gravures du maître IF? Il suffit de les comparer pour répondre négativement. Le peintre a su rendre monumentales les petites vignettes de 82×52 mm; surtout, il y a mis un style. Les anges, très nombreux, sont byzantins avec leurs cheveux noirs coiffés en bandeaux, leurs ailes sombres frangées de clair. Byzantine également, la représentation de la divinité qui, comme le signale Mlle Renaud, rappelle « l'Ancien des Jours », fréquent dans l'iconographie traditionnelle. L'artiste détache ses personnages en clair sur fond sombre, procédé qui sera repris de nos jours par Goerg, et sépare les scènes à l'intérieur d'un même tableau par des nuages blancs très décoratifs. Il met ainsi l'accent sur le côté visionnaire, surnaturel, « apocalyptique » du texte. Peut-on parler d'un rythme personnel? Le peintre respecte trop la composition de son modèle et en accentue souvent la surcharge. Néanmoins, dans les deux premiers tableaux, *le Fils de l'Homme apparaissant à saint Jean* et *l'Adoration des vieillards*, il existe une ordonnance, une noblesse, absentes des gravures.

Mais ceci n'est que le simple habillage à la mode byzantine de thèmes copiés.

Le hasard seul a-t-il présidé au choix de l'artiste, ou avait-il en sa possession plusieurs modèles possibles? Nous ne pouvons pas le savoir. Remarquons seulement que, de toutes les *Apocalypses* du xvi^e siècle, celle du maître IF est sans doute celle qui pouvait le plus facilement s'adapter au canon byzantin. Beaucoup plus réservé, plus « classique » que les Allemands, ses prédécesseurs, le graveur échappe encore à l'influence italienne qui imprégna un Jean Maugin dès 1547. Ou, plutôt, il en garde, comme Holbein, juste ce qui est nécessaire pour tempérer le baroque germanique. Les vêtements, les poses des personnages sont moins maniérés, plus simples et plus dignes que dans les autres suites et se rapprochent par là de la gravité byzantine. Enfin, dans deux tableaux — le frontispice (fig. 8) et *l'Enchaînement du dragon* (fig. 9) — le maître IF met un sens religieux qui, il faut bien le dire, manque totalement chez Cranach et ses continuateurs. Il suffit de comparer l'ange enchaînant le dragon de Cranach, ébouriffé et sans caractère, celui, trop gracieux, d'Holbein et ceux, encore plus efféminés, de Jean Maugin ou de Bernard Salomon, pour apprécier la fière impassibilité et l'expression de justice inexorable de celui du maître IF. Rien que ce détail montre un artiste estimable et un esprit religieux.

Choix ou hasard, il est heureux que son *Apocalypse* fut celle qui rayonna de France en Russie en passant par Byzance et la Roumanie.

H. BRUNET-DINARD.

UNPUBLISHED EARLY SPANISH PAINTINGS OF UNIQUE OR VERY RARE THEMES

T

HE volumes of my *History of Spanish Painting* have abundantly demonstrated not only what a rich field the copiously preserved art of the country offers to students of Christian iconography but also how its great and illuminating contribution to the subject has been shamefully neglected by scholars, who for the most part have based their conclusions merely upon the evidence provided by the other parts of Europe. The present article adds to the manifold examples in my volumes a number of other thematic surprises, in all but the first instance, the frescoes at Bierge, consisting of works hitherto unnoticed in the literature of art. The consideration of the material will lead us, save again at Bierge, into a series of definite attributions and in one case into the establishment of a new personality in the annals of Spanish painting.

1. THE BEGINNINGS OF THE FRANCO-GOTHIC STYLE THE FRESCOES AT BIERGE

In the extensive mural cycle in the church of S. Fructuoso at Bierge in the region of Huesca where, in northern Aragon, several assemblages of Franco-Gothic frescoes have happily survived, the subjects that, when I wrote volume II¹, I neglected or was unable to specify have been made plain by the recent cleaning and by a skilful restoration which has brought forth into clarity lines and passages that had faded or were obscured under accumulated dirt. Not only is the result of great iconographical importance, since some of the scenes depicted are very infrequently or even nowhere else encountered in Christian art, but also there is revealed to us an anonymous painter who, probably working as early as c. 1300,

1. Pp. 61-62. The frescoes have been removed from the church and are now divided between the new Episcopal Museum at Huesca, and the world of dealing; but it will be clearer if I write as if they were still *in situ*.

and perhaps the author likewise of the frescoes at near-lying Barluenga², exhibits true talent in lively and lucid narrative, which is related with the economy of a few actors that contributes to the charming simplicity of almost all Franco-Gothic productions. He excels, moreover, in the kind of formal composition for which the Spaniards throughout their Medieval history showed a marked predilection. The cycle is unpublished, not in the sense of the rest of the paintings discussed in my article, since it has heretofore received some slight attention from me and others, but in the sense that almost all its themes have not been thoroughly and accurately reported.

The frescoes at the summit of the east wall are perhaps, but not certainly, the creation of a slightly earlier predecessor of the master upon whom devolved the lion's share in the undertaking and who has deserved our praise in the foregoing paragraph. The subjects that at the sides of the *Crucifixion* had puzzled us all turn out to concern the church's patron, the martyred bishop of Tarragona, St. Fructuosus, of whom there was, or perhaps still is, a frescoed image concealed behind the much later altarpiece below, which depicts him between his two deacons, Sts. Augurius and Eulogius, who were his companions in a blazing death. After I had written the section on the part in the Bierge cycle dealing with St. Fructuosus, I found that the distinguished Catalan scholar, Juan Serra Vilaró, had very

recently anticipated me in recognizing the themes from the martyr's life; but since the periodical in which his article is embedded, the "*Boletín Arqueológico*" of Tarragona³, will be accessible to very few readers and since in some details I differ with his interpretations, I have decided to retain the present paragraphs.

Inasmuch as the spaces beside the *Crucifixion* are trapezoids, the mas-



FIG. 1. — Franco-Gothic School of Aragon. — The Martyrdom of St. Fructuosus and the Transportation of his Relics, Frescoes from the Church of San Fructuoso, Bierge. Episcopal Museum, Huesca. Photo. Archivo Mas.

2. See my vol. II, 62, and W. W. S. COOK and J. GUDIOL RICART, *Pintura e imagineria románicas*, vol. VI of the series *Ars Hispaniae*, p. 117.

3. Number for the year 1952, pp. 177-181.

ter was confronted with a compositional problem in order to obtain horizontal bands of narrative, but he solved it nicely by dividing each trapezoid into two zones, the upper one itself a low trapezoid bound at the top by the oblique line, and the lower one a long, narrow rectangle. The themes from the story of St. Fructuosus⁴ that otherwise very seldom occur in sacred iconography, are: at the left in the upper trapezoid, his episcopal enthronement and, in the band below, his arraignment, together with the two deacons, before the pagan magistrate Emilianus; and correspondingly at the right (fig. 1) their martyrdom by fire and in the lower zone the transportation of the remains of the hallowed bishop to the sea and the journey of these relics in a ship to a monastery near Genoa. In the scene of the burning, the irregular space of the flattened trapezoid is neatly filled by introducing in the upper left corner two angels carrying the souls of St. Fructuosus and his companions to heaven. Serra Vilaró seems to think that in the division where St. Fructuosus sits on his throne, the emphasis is on the report of the arrival of the emissaries of Emilianus bringing the summons to him and his deacons, but all the participants appear to be ecclesiastics, the one just to the left beside the cathedra wearing the vestments of another bishop as the director of the ceremony. In the two figures peering from a window at the extreme right, Serra Vilaró discerns the relatives of Emilianus, Babylas and Mygdonius, who in the accounts are stated to have beheld the souls of St. Fructuosus and his deacons ascending to heaven at the actual martyrdom, but in no source⁵ accessible to me do I find authority for their presence at the enthronement or summons.

It is difficult to follow the Catalan scholar in his belief that in the rendering of the martyrdom the receptacles carried by several persons contain the wine with which the Christians are said to have extinguished, in the ancient, classical way, the smouldering conflagration. Were this so, the twain who are kneeling would be pouring from the basins; but it is plain that, with the adherence to the detailed facts of a tale that characterizes Franco-Gothic artists, a gruesome phase of the ordeal is materialized in the representation of two servants gathering into the basins the charred bits of flesh and bone as they issue from the pyre in order to hand them to Christians standing behind. One of these cinders indeed is depicted as having popped higher than the others in order to fall conveniently into a servant's receptacle; and the literary sources stress the immediate division of the cinders among many devotees. As a matter of fact Serra Vilaró, although in his text he concentrates upon the wine, labels the opposite illustration "the collection of the ashes." The disagreeableness of the subject is diminished because the half-consumed human

4. For his life, see: ALONSO DE VILLEGAS SELVAGO, *Flos sanctorum*, Madrid, 1593, vol. I, p. 621; the Bollandists under the day of his feast, January 21; P. GUÉRIN, *Les petits Bollandistes*, under the same day; and JUAN SERRA VILARÓ's own book, which I have not yet been able to obtain, *Fructuos, Auguri i Eulogi, Màrtirs Sants de Tarragona*, Tarragona, 1936.

5. A source is perhaps adduced by SERRA VILARÓ in his book to which I have referred in the preceding note.



FIG. 2. — Franco-Gothic School of Aragon. — St. John Evangelist's Experiences at Rome, Frescoes from the Church of San Fructuoso, Bierge. Photo. Archivo Mas.

fragments, like the flames, are pleasantly conventionalized. As often in the Bierge cycle and in Franco-Gothic art in general, the majority of the participants in the martyrdom are named in accompanying Latin inscriptions, and so the two servants are labelled *ministri* and the group of Christians *populus*⁶, a word often used for aggregations of people in the frescoes of the province of Huesca. St. Fructuosus is declared to have posthumously appeared to the faithful and commanded them to collect together the shreds of the forms that they were distributing among themselves, and thus we have an explanation of the translation of the corpse of St. Fructuosus depicted in the second zone; but the body having been subsequently dismembered, according to the pious practice, pieces of it were restored to Tarragona, and there are stories of the partition of the relics among several other towns.

In the lower section of the east wall at the right, the episodes represented

6. An *s* has been wrongly restored at the end of *ministri*, and the conventional sign that stands for *us* at the end of *populus* has been incorrectly transformed into an *o*.

about the standing effigy of St. John the Evangelist all have to do with his ineffectual boiling in oil at Rome, but the narrative is expanded, as frequently happened in the vast mural decorations and retables of Spain, to include as many stages in the event as possible in order to cover the demanded number of compartments. We begin by seeing (fig. 2) an informer pointing out to Domitian a congregation listening to St. John's preaching; then the Evangelist arraigned before the emperor (whom a devil graphically inspires to evil designs); next, the boiling in oil, but, at the right, out of the regular order which reads from the left, his previous flogging⁷ and the simultaneous shearing of his hair⁸; and finally Domitian exiling him to Patmos, the island being beautifully schematized in outline and vegetation. Of the four zones on the adjoining section of the south wall that continue the narrative of St. John's life, the topmost exhibits him composing the Apocalypse on the same delightfully symbolized Patmos, followed by a scene that I do not recall having seen depicted elsewhere, the assassination of Domitian in punishment for his crimes (fig. 3), and by a theme so far erased that I cannot decipher it (the Evangelist's welcome at Ephesus?). In the next row only the raising of Drusiana is left, the rest having been destroyed by the later insertion of a large window. Over the entire two lowest tiers there is strung out the narrative of St. John's experiences with the philosopher Crato's two rich, young disciples, a common theme in retables devoted to the Apostle but here



FIG. 3. — Franco-Gothic School of Aragon. — The Assassination of the Emperor Domitian, Scene in the Cycle from the Life of St. John Evangelist, Fresco from the Church of San Fructuoso, Bierge. — Private Collection, New York.

7. See GUÉRIN, *Op. cit.*, under May 6, the day especially devoted by the Church to the ordeal of the boiling in oil.

8. In the *Golden Legend* not included in the whole life of St. John under January 27 but in the separate account of the boiling in oil under May 6.

related in a long series of episodes for the sake of decorating the large mural expanse. First, the saint makes whole the precious stones that they had ostentatiously broken, at Crato's order, to show their contempt for worldly goods; then he baptizes the philosopher and the youths, converted by the miracle; next, he gives them the stones that they may sell them and consecrate the money to Christian purposes; since the lads soon became renegades, he is shown as preaching to them against the lust for wealth; in further derision of their avarice, he turns rods into gold and pebbles into jewels; and the final episode is his resurrection of the bridegroom, the marvel that resulted in the young men's ultimate repentance.

The corresponding cycle from the life of St. Nicholas on the north wall that I failed to itemize in volume II comprises the following events, reading from left to right and in descending zones. A newborn babe, he refuses, with precocious piety, his mother's breast on days of abstinence; now an adolescent, he assiduously listens at school to his teacher's instruction; and, grown to manhood, he is consecrated bishop of Myra. The tale represented in the first two compartments of the second row constitutes still another instance, in the Bierge frescoes, of a subject⁹ otherwise unfamiliar to me in sacred art: his hostess at the time of his elevation to the episcopate returns from her attendance at the ceremonies to find that during her absence the devil has thrown her child into the fire (the infant here depicted as in a pot over the flames), and she then successfully petitions St. Nicholas to restore the boy to life (fig. 4). There follows in two compartments the well known story of his charity to the three poverty-stricken maidens, violating the chronological sequence because it is recorded as having occurred before he was made bishop. In the first space, they exhibit to their father¹⁰ a mass of gold that the good saint had secretly dropped into the house, but at the left in the compartment there is a piece of the uninhibited naturalism that distinguishes so much of the artist's production, a group of lecherous youths as clamorous aspirants for the vice into which the parent had intended to sell his daughters; and the second compartment treats us to the scene of Nicholas's subsequent largesses to the family.

The next two divisions incorporate another commonly represented event in his career: the murderer (labeled *carnifex*) and his wife, having slaughtered a lad, whose head the husband holds and one of whose legs graphically sticks forth from a barrel, approach with an axe the two sleeping brothers; and then the saint calls them all forth from the vat into life. In the greater part of the following compartment there is depicted the not too rare tale¹¹ of the devil, disguised as a woman, directing the embarked pilgrims to take on their ship the treacherous, inflammable

9. See, for instance, GUÉRIN, *Op. cit.*, XIV, 86, and FRAY PABLO DE SAN NICOLAS, *Historia de la vida, traslación y milagros de San Nicolás de Bari*, Madrid, 1738, p. 70.

10. I cannot explain the word *carner* or *garner* attached to the father who is regularly described as an impoverished nobleman.

11. See my vol. VIII, 13.



FIG. 4. — Franco-Gothic School of Aragon. — Scenes from the Life of St. Nicholas,
Frescoes from the Church of San Fructuoso, Bierge. *Photo. Archivo Mas.*

oil and then St. Nicholas outwitting the diabolic scheme; but into the compartment, since it already includes a representation of the sea and boats upon it, there is conveniently compressed at the extreme right another miracle, the scene of the boy with the cup, afterward rescued by the saint, falling from a ship into the water. Three final and, to me, unparalleled representations complete the series: the supernatural oil flows from St. Nicholas's tomb to heal the maladies of the suppliants; the dishonest debtor swears upon the sepulchre that he will refund the gold borrowed from a Jew; and then, when he had been killed by a cart running over him and when the staff in which he had dishonestly concealed the gold had thus been broken, he is resuscitated through the power of the saint, and his awed creditor accepts the Christian faith (fig. 5). The problem of bringing together the intricate details of the



FIG. 5. — Franco-Gothic School of Aragon. — Two episodes in the Story of St. Nicholas and the Dishonest Debtor, Frescoes from the Church of San Fructuoso, Bierge. Photo. *Archivo Mas*.

story's conclusion in a single compartment is skilfully solved by one of the master's most memorable arbitrary, formalized, and symmetrical compositions. At the centre the peculator is crushed beneath the cart, still clasping the deceitful staff, and then (as, for example, in Benozzo Gozzoli's paintings of *St. Zenobius's Resurrection of a Child*) he is repeated as restored to life, the abnormal juncture of the two bodies being hidden by the vehicle's wheel, which gives to the composition a kind of decorative focus. The amazed Jew is balanced by the cart's driver, and the divine intervention is symbolized, at the top in the middle of the space, by one of the stylized clouds that are frequently employed in the cycle for this purpose and contain either the hand of God or, as here, an angel.

2. THE LATE FRANCO-GOTHIC STYLE

THE MASTER OF ST. NICASIUS

In the long and laborious process of rescuing from the mists of the past and isolating anonymous Spanish painters, a task to which I and my colleagues have applied ourselves with the sometimes realized hope that their real names might eventually be discovered, it is now possible to define, by assigning to him a second work, another personality, the author of the late Franco-Gothic retable of *Sts. Nicasius and Sebastian*¹² which, after having been moved through a series of collections, is now housed, I believe, in the Museo Arqueológico, Madrid (fig. 6). Since we do not know the provenience of the additional work, an antependium (fig. 7), and since we cannot be entirely sure that the retable with which we were already familiar comes from Eulate¹³ in Navarre, I am obliged to fall back upon the designation, the Master of St. Nicasius, as more distinctive than a sobriquet derived from the much less rarely represented St. Sebastian, and as preferable to a pseudonym suggested by the sacred personage honored in the antependium, Santo Domingo de Silos, because the retable in the Prado is a more outstanding achievement. St. Nicasius of Rheims, however, is not, for some unfathomable reason, such a rarity in Spain as elsewhere in Christian iconography; and in Spanish art he often is represented, again inexplicably, in conjunction with St. Sebastian¹⁴. Inasmuch as Santo Domingo de Silos enjoyed a special cult on the borders of southern Navarre, where he had been born and passed his young manhood, it is not impossible that the original location of the antependium was somewhere in this

12. See my vol. II, p. 121 and fig. 125.

13. The third, bound edition of the Catalogues of the Barcelona Exposition of 1929 (p. 238, No. 2189) makes hash of the inscription on the altarpiece, reading, for example, instead of *Eulate*, a town that does not exist, *Erbite*!

14. See my vol. VII, 254 and 464. The same curious composition occurs also in a sculptured retable in a lateral chapel of the church at Bolea, near Huesca, the painted predella of which belongs to the school of Pedro de Aponte (not, of course, the retable of the high altar by Aponte himself). St. Nicasius was paired with St. Sebastian in a contract of the painter Martín García in 1516 for a lost retable in the church of S. Agustín at Saragossa: see M. ABIZANDA Y BROTO, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón, siglo XVI*, vol. II, 1917, p. 19.

region¹⁵, strengthening the likelihood that Eulate in Navarre has been rightly deciphered in the inscription on the retable of Sts. Nicasius and Sebastian. The



FIG. 6. — The Master of St. Nicasius. — Retable of Sts. Nicasius and Sebastian.
Museo Arqueológico, Madrid (?).

natural deduction would be that the center of the artist's activity was this section of Spain, where indeed there flourished¹⁶ a lively, late Franco-Gothic school of

15. An unreliable report, however, states the antependium to have come from the frontier between Aragon and Catalonia.

16. See my vol. II, chapters XVI and XVII.

painting which lasted beyond the usual limits of the style, the XIV Century, into the beginning of the Quattrocento.

The additional work, which I can now ascribe to the Master of St. Nicasius and which I was privileged in 1931 to inspect as then in a collection at Madrid, incorporates the late persistence of the decoration of an antependium with figure-painting instead of mere pure design (fig. 7). The great Spanish Benedictine, Santo Domingo de Silos, is enthroned at the center in the guise of a mitred abbot, and round about are four scenes connected with him, three of which might just as well apply to several other canonized members of the Order. He admonishes the mem-



FIG. 7. — The Master of St. Nicasius. — Antependium of Santo Domingo de Silos.
Private Collection, Madrid. Photo. Moreno.

bers of his Brotherhood; Our Lord and two angels visit him on his deathbed; and the compartment at the lower right comprises only his tomb, embellished with the common theme for sepulchres of the period, forms of mourners, and does not include the representation of pilgrims to the shrine, who were regularly introduced into such subjects in Spanish altarpieces. It is the fourth episode, at the upper right, which is distinctive of Santo Domingo de Silos, though seldom encountered in art. The story runs that, in apprehension of the vigorous activity of Santo Domingo de Silos as a liberator of captives of the Moors, a Musulman of North Africa enclosed during nights a valued Christian slave of his in a stone chest and

slept thereon, tying a dog to it and adding a cock and a hen in order to wake him if the saint whom he feared should arrive. The scene depicted on the antependium shows Domingo circumventing the infidel's precautions by starting to remove the whole apparatus, as well as the dormant Moor (here represented as a black man), in preparation for the miraculous flight across the sea by which the Christian thaumaturge transported the entire load to his monastery of Silos near Burgos. The dog and the cock, without the hen, are visible in the picture, as well as two other captives behind the chest, who are not mentioned in the account¹⁷ that I know, whether they were considered to have been left behind or were also delivered by the saint to constitute a kind of cortège triumph over the unbeliever.



The links with the retable of *Sts. Nicasius and Sebastian* are convincing for the attribution. The same model is used for the representation of *Santo Domingo* as for *St. Nicasius Delivering a Homily*. The two prisoners behind the chest and Christ appearing to the moribund monk are types of humanity encountered in the narrative scenes of the retable and even somewhat in the central *St. Sebastian* himself. The highly ornate backgrounds of the seated abbot and of the two scenes at the right, diapered with a design of conspicuously decorated lozenges, are used, with only slight variations, in the stories of *Sts. Nicasius and Sebastian*; and the dotted pattern on the floor of the hall where *Santo Domingo* sermonizes and on the wall of his bedroom is practically repeated beneath the standing effigies in the retable's middle. More tangibly, however, than the retable the frontal shows the Franco-Gothic style, in its last days, taking on the manner that Flemish art assumed in the very early XV Century before evolving into definite form with the Van Eycks, a manner that is much more abundantly incorporated in the sculpture of Burgundy and of Spain under Burgundian influence than in any relics of European painting. The date of the antependium, therefore, would probably be at least as tardy as the year inscribed on the retable, 1402. It is significant that one of the principal seats of the Burgundian style in Spanish sculpture was Navarre in the first quarter of the XV Century under the domination of the Flemish or French sculptor, Janin Lomme, and that Navarre may well have been, as we have remarked, the part of Spain where the Master of *St. Nicasius* practised his profession. The mourners indeed on the sepulchre of *Santo Domingo de Silos* are conceived in a

17. JUAN DEL ALAMO, *Vida histórico-crítica del taumaturgo español, Santo Domingo de Silos*, Madrid, 1953, p. 354.

manner very like that of the "weepers" on the tomb of Charles the Third in the cathedral of Pamplona by Lomme that dates from 1416.

The only other medieval Spanish rendering of the rescue, by Santo Domingo de Silos, of the boxed captive with which I am familiar is a panel, a fragment from a retable, in the Collection of Don Miguel Martí at Valencia, a work probably of some Valencian painter of the middle of the XV Century, whom I fail to recognize (fig. 8). The iconography differs from that of the antependium only in the representation of the captive's master as a white man and in the introduction of a larger number of the mysterious, bound prisoners in the background. In an altarpiece of the High Renaissance in the parish church at Cañas, where Santo Domingo was born, the episode is included among the several scenes from his life¹⁸.



FIG. 8. — Spanish School, XV Century. — The Rescue of a Captive of the Moors by Santo Domingo de Silos. — Collection of Don Miguel Martí, Valencia, Spain.
Photo. Archivo Mas.

18. JUAN DEL ALAMO, *Op. cit.*, fig. 71.

3. THE ITALO-GOTHIC STYLE. DOMINGO VALLS

Consultation of the volumes of my *History of Spanish Painting* will reveal not only the amazingly large number of works that have come down to us by this painter who during the second half of the XIV Century popularized in the Maestrazgo¹⁹ a style somewhat similar to the modes of the Catalan artists, the Serras, but also his not infrequent employment upon retables of vast size, each oddly heterogeneous in its themes. Both these facts are exemplified by two panels (fig. 9) that, having passed from the Van Stolk Collection, at The Hague, into the ownership of Major F. H. A. A. Wagner, in the same city, take their place among those charming and best executed achievements of Valls in which a sense of design and a gentle but keen imagination atone for shortcomings in the science of his profession. The



FIG. 9 A. — DOMINGO VALLS. — The Dormition of the Virgin, Section of a Retable. Collection of Major F. H. A. A. Wagner, The Hague.

subject of one panel is the Dormition, still preserving something of the Romanesque tradition in that the two seraphim who gird the mandorla of Christ receiving his mother's soul consist merely of emphasized wings springing from small central medallions wherein faces are delineated. If my memory serves me right, I have not before come upon the theme of the other panel, the visit of the devout and afflicted to the tomb of St. Peter in S. Pietro in Vaticano at Rome. With a pleasant and adroitly planned symmetrical composition, the tomb stretches across the

19. The region of Spain north of Valencia reaching from the sea westward for some distance.

panel's face in front of an altar above which rises a kind of shrine containing simulated statues of Sts. Peter and Paul (perhaps according to one of the traditions in regard to the latter Apostle's burial, which consigned him to the same sepulchre as the former); two angels, balancing each other, have come from heaven to cense the sacred spot; and among the pilgrims aligned at the bottom, a lady is being delivered from demoniac possession through the virtue of the relics, so that the picture constitutes an early example of the very common scenes of resort to the curative powers of bodies of saints in Spanish altarpieces²⁰. The panels in the Collection of Major Wagner include flanking pieces from the uprights of the retablo to which they once belonged, depicting personages conceived like the statues on Gothic portals—beside the *Dormition*, *Sts. Peter (?) and Margaret* and, beside the Petrine subject, *St. Paul and a Canonized Woman* without any distinguishing emblem.

The great size and iconographic comprehensiveness of some of the altarpieces by Valls is demonstrated by the fact that the figuration of the carved Gothic frames of the two Wagner paintings indicates that they belonged to the same original retablo as the series, chiefly from the stories of *Sts. Peter and Michael*, in the Bacri and Eymonaud Collections at Paris^{20 A}, a huge assemblage which I now believe to have included also the sections from the lives of Christ and the Virgin in the Muntadas and Dalmáu Collections at Barcelona²¹. The Wagner *Dormition* went with the division devoted to Our Lady, and the scene of the Roman pilgrimage with the cycle of St. Peter.

20. In the Valencian school of the early XV Century, Gonzalo Pérez has depicted much less elaborately the visit of the devout to St. Peter's shrine, without the attempt of Valls to reconstruct the actual appearance of the edifice at this spot; see: LEANDRO DE SARALEGUI, in "Archivo Español de Arte," XXIII (1950), p. 185 and pl. 1, and XXV (1953), p. 243.

20A. See my vol. VI, 569.

21. Vol. IV, 601. The *Last Judgment* in the retablo was separated into three parts, the *Resurrection on the Last Day* belonging to Bacri Frères and the *Reception of the Blessed into Heaven and of the Damned into Hell*, to the Muntadas Collection.

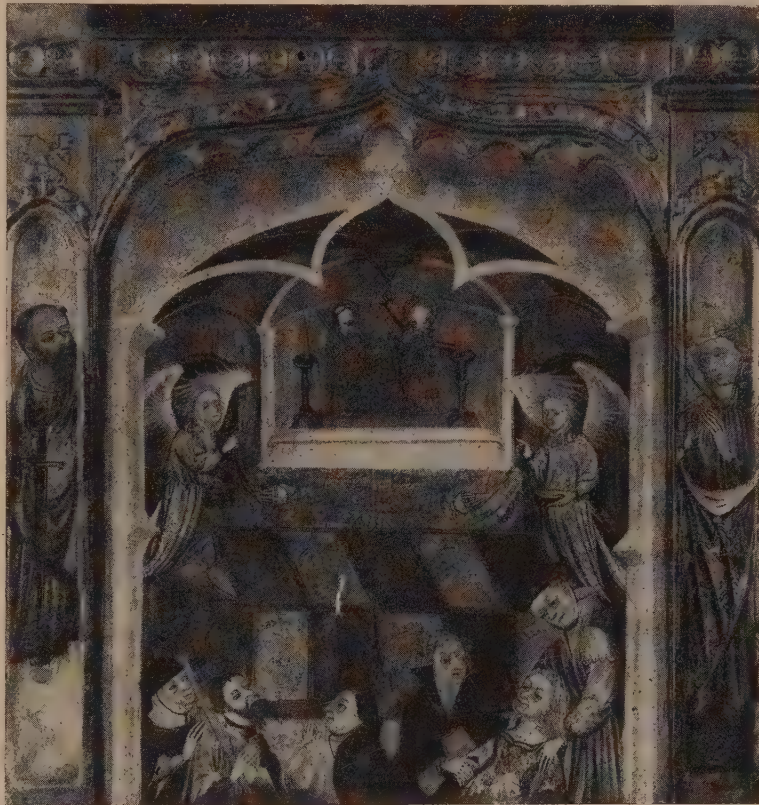


FIG. 9 B. — DOMINGO VALLS — The Visit of Devotee to the Tomb of St. Peter at Rome, Sections of a Retablo. — Collection of Major F. H. A. A. Wagner, The Hague.

4. THE HISPANO-FLEMISH STYLE IN ARAGON. MARTIN BERNAT

A retable of the frequent iconographic companions²², *Sts. Fabian and Sebastian*, in the Ermita de la Virgen at Luesia in the northeastern part of the province of Saragossa bears all the distinguishing marks of Bernat's style, but, since it is somewhat more carefully executed than the majority of his productions, I have occasionally wondered whether the author might rather have been a very intimately affiliated painter²³ whose personality has not yet been extricated from the homogeneous group of the closely interrelated Aragonese followers of Bermejo during the second half of the XV Century. The two saints stand in the principal compartment against a characteristically brilliant, brocaded hanging, and there is no departure from the rule of devoting the central pinnacle to the *Crucifixion*. The two scenes in the left lateral section are *St. Fabian's Papal Coronation* and his *Decapitation*. Correspondingly at the right the spaces are assigned to St. Sebastian, below to the ordeal of the arrows but above to a pair of episodes, side by side, that have not elsewhere come within my cognizance in representations of his life (fig. 10). The accounts do not expressly describe an appearance of Our Lord to him to heal the wounds inflicted by the missiles; but St. Sebastian, in his subsequent statement to the emperor, declared that the Savior had resuscitated him, and this is what the left of the two divisions depicts. Mrs. Jameson²⁴ says, "Of the scene in which St. Sebastian (after his survival from the torture of the arrows) confronts the emperor on the steps of his palace and pleads for the persecuted Christians, I have never seen any picture; yet painting could hardly desire a finer subject." Well, if her wide travels had extended to the little Aragonese village of Luesia, she would have found the theme in the right half of the compartment, but I fear that she might have thought that the unpretending Spanish craftsman had not realized the dramatic possibilities which she discerned, however much he has succeeded in endowing St. Sebastian with fervid intensity or the emperor with perplexed and wrathful surprise. The predella comprises figures in half length, *Sts. Catherine (?)*²⁵, *Apollo*, the virgin martyr so much revered in Aragon, *Engracia* (with her emblem of the nail), and *St. Cecilia* (providing one of the earliest instances of an organ as her attribute) aligned about the *Man of Sorrows Between Two Angels*.

22. Because their feasts fall on the same day, January 20.

23. Neither, however, the artist who was often his partner, Miguel Jiménez, nor the Oslo Master, for whom see my vol. XI, 439.

24. In the section on St. Sebastian in vol. II of *Sacred and Legendary Art*.

25. I think that I discern her emblem of the wheel.



FIG. 10. — MARTIN BERNAT. — St. Sebastian Visited by Christ and Confronting the Emperor, Sections of a Retable. — Ermita de la Virgen, Luesia, Spain. Photo. Archivo Mas.

5. THE ARAGONESE STYLE OF THE SECOND HALF OF THE XV CENTURY UNDER CATALAN INFLUENCE.

MARTIN DE SORIA

The recurrent discovery of uncharted works by this master witnesses both to the unexpectedly plentiful preservation of old paintings in Aragon and to the phenomenal vogue that he enjoyed; but the disheartening fact about his output is his constant allocation, as orders poured in upon him, of large portions of the commissions to the inferior craft of his assistants. The intrusion of his shop is more than usually extensive in a retable of *St. Blaise* in the parish church of Luesia (where in an Ermita we have just found an altarpiece by Martín Bernat), but the iconographical interest affords some compensation. Beneath the regular theme of the *Crucifixion* in the central section, there stands the figure of the hallowed bishop, worshipped by a kneeling clerical donor and designated by an underlying, embossed inscription in Spanish, "*San Blas glorioso*." The lateral pieces and the predella unfold no less than eight scenes of his life. Six are not infrequently met with, his episcopal consecration, the retainers of the prince finding him in the wilderness among the beasts, his cure of the child with the bone in his throat, the widow bringing to him in prison the head and feet of the pig that he had saved for her from the wolf, his carding by woolcombs, and his decapitation. The other two episodes, on either side of the *Mass of St. Gregory*, in the middle of the predella, are again novelties to me in sacred art, the subjection of his seven female followers to the same torture of combing²⁶ as he and his miraculous emergence from the pond filled with the heathen who, less divinely protected, has been drowned in it (fig. 11)²⁷.

26. The subsequent decapitation of the women, however, is comprised in the altarpiece of *St. Blaise* by the Master of the Cardona Pentecost in the Tintorer Collection, Barcelona: see my vol. VII, 741.

27. There is no detailed photograph of the women's torture for use as an illustration.



FIG. 11. — MARTIN DE SORIA. — St. Blaise Saved from Drowning and Suffering Decollation,
 Sections of a Retable. — Parish Church, Luesia, Spain. Photo. *Archivo Mas*.



FIG. 12. — The Cabanyes Master. — The Story of Gothard's Dog and St. Roch.
Provincial Museum, Valencia, Spain. *Photo. Archivo Mas.*

6. THE TRANSITION TO THE RENAISSANCE IN THE VALENCIAN SCHOOL. THE CABANYES MASTER

In the case of a panel in the Provincial Museum, Valencia, which depicts the story of *St. Roch and the Dog* but whose provenience has not been ascertained (fig. 12)²⁸, we arrive at an attribution to the tardy member of the Perea Master's circle, the Cabanyes Master, not only by the process of securely excluding any rival candidate but also by inescapable correspondences to his other works. The very seldom represented story is the same as that embodied in a painting in the cathedral of Leon which I am even less disposed to ascribe to Rodríguez de Solís than when I wrote my volume IX²⁹: in the background the favorite dog of the nobleman Gothard purloins the bread from his table; the middle-ground shows him following the beast; and in the foreground he finds his pet about to give the loaf to the prostrate and plague-stricken saint. The general conformity to the Cabanyes Master's style is obvious, and, to discover entirely conclusive specific analogies, we need go no further than the predella of his outstanding achievement, the retable of *Sts. Dionysius and Margaret* which existed in the Diocesan Museum, Valencia, until its destruction in the Spanish civil war³⁰. Both the *St. Roch and the Gothard* at the front of the panel are constant types in his production; but the resemblance to the former approaches identity in the Christ of the *Deposition* in



FIG. 13. — The Cabanyes Master. — The Deposition, Section of the Predella of the Retable of Sts. Dionysius and Margaret. — Diocesan Museum, Valencia, Spain. Photo. *Archivo Mas*.

28. The height of the picture is 105 cm. and the width 60.

29. P. 548 and fig. 211.

30. See my vol. VI, p. 397.

the predella (fig. 13), as well as in the henchman at the extreme right plaiting the crown of thorns in the *Flagellation*, and the analogy to the Gothard is likewise very exact in the head impressed upon St. Veronica's veil in the *Via Dolorosa* (fig. 14). Even the landscape in the *Deposition* recalls the countryside and buildings in which the subordinate incidents of St. Roch's tale are enacted. The kind of halo that he wears is not common in the Cabanyes Master's preserved output but appears on the sacred personages in the subordinate sections of his retable of St. Peter in the church of S. Esteban, Valencia.

CHANDLER RATHFON POST.



FIG. 14. — The Cabanyes Master. — *Via Dolorosa*, Section of the Predella of the Retable of Sts. Dionysius and Margaret. — Diocesan Museum, Valencia, Spain. Photo. *Archivo Mas*.

L'INVENTAIRE APRÈS DÉCÈS DE CHARLES LE BRUN PREMIER PEINTRE DE LOUIS XIV (1690)

P REMIER peintre du roi, chancelier et recteur de l'Académie de Peinture et de Sculpture, directeur de la Manufacture royale des Meubles de la Couronne aux Gobelins, Charles Le Brun fut le grand ordonnateur du style Louis XIV.

Son hégémonie, son influence, exercées non seulement sur la peinture monumentale, la peinture religieuse, la peinture de chevalet ou le portrait, mais encore sur l'architecture, la sculpture et les principales industries somptuaires, résument près d'un demi-siècle de l'histoire de l'art français, de ses recherches, de ses tendances et de son adaptation à la glorification du souverain.

Si l'artiste est connu, l'homme ayant réussi à s'élever si haut et capable d'acquérir un tel ascendant sur ses contemporains, demeure ignoré par bien des côtés.

Aussi, l'inventaire après décès des biens personnels de Charles Le Brun, que l'on a eu l'avantage de découvrir récemment parmi les archives notariales déposées aux

Archives Nationales, semble-t-il mériter quelque attention¹. Car, au-delà de nombreux renseignements précis offerts par ce document sur la fortune de Le Brun, sur le cadre de sa vie quotidienne, ses collections et ses travaux, on entrevoit son caractère, sa compréhension de l'existence et son esthétique.



En quarante ou cinquante ans de labeur, dont trente au service de Louis XIV, Le Brun avait amassé une fortune importante.

A l'époque de sa mort, le 12 février 1690, il possédait la somme relativement considérable de deux à trois cent mille livres, en meubles, bijoux, argenterie, rentes et maisons.

Dès janvier 1651, en effet, alors qu'il ne comptait comme ouvrage notable que la décoration de l'hôtel Lambert, Le Brun avait commencé à acheter à Paris des immeubles et des places à bâtir.

Il est curieux de constater, grâce à l'inventaire retrouvé, que ces acquisitions eurent lieu le plus souvent à l'aide de prête-noms, parmi lesquels on rencontre le sculpteur Martin Desjardins et le poète Philippe Quinault, de l'Académie française².

Les immeubles de Le Brun étaient situés sur la rive gauche, soit au faubourg Saint-Marcel, soit au faubourg Saint-Victor, non loin de l'abbaye de Saint-Victor, sise à l'emplacement de l'actuelle Halle aux Vins³.

Malgré sa date un peu tardive, le plan, dit de Turgot (1736) montre la situation approximative des principales maisons possédées par Charles Le Brun à l'époque de sa mort. Elles bordaient la rue de la Doctrine-Chrétienne ou des Fossés-Saint-Victor, devenue la rue du Cardinal-Lemoine, depuis l'endroit marqué d'une croix sur notre reproduction (fig. 1) jusqu'à la rue des Boulangers. Dans cette première rue, Le Brun posséda également les deux premiers immeubles de gauche.

A partir de 1657, Le Brun habita une maison qu'il venait d'acheter rue de la Doctrine-Chrétienne, à la place de l'actuel numéro onze; elle correspond à une des maisons que le détail du plan de Turgot reproduit, en face de l'indication « *des* » (fig. 1). Le Brun logea là jusqu'en 1663 ou 1664; à cette date il demeurait « faubourg St-Marcel, grande rue, Paroisse-St-Hippolyte ».

1. *Archives Nationales, Minutier central*, fonds LXV, liasse 126, 2 mars 1690. Ce document est à distinguer de l'inventaire des œuvres d'art appartenant au roi, dont Le Brun avait la garde en sa qualité de premier peintre. Cet important document, qui constitue un des premiers catalogues des collections de la Couronne, a été publié par JULES GUIFFREY, dans les "Nouvelles Archives de l'Art français" (2^e série, t. IV, 1883, pp. 83-154); il a également été repr. par HENRY JOUIN dans son grand ouvrage : *Charles Le Brun et les Arts sous Louis XIV...*, Paris, 1889.

2. Un neveu de Charles Le Brun ou Charles II Le Brun, auditeur en la Cour des Comptes, épousa en 1685, la fille de Quinault. On peut encore signaler pour montrer le soin apporté par Le Brun à dissimuler ses acquisitions que, par acte du 1^{er} fév. 1675, il chargea Jean-Baptiste Tuby, sculpteur des bâtiments du Roi, mari d'une nièce de sa femme, de recevoir les loyers et de passer les baux d'une maison qui lui appartenait rue Neuve-des-Deux-Portes. Trois cinquièmes des sommes recueillies devaient revenir à Le Brun et deux cinquièmes à Tuby.

3. Une des maisons de Le Brun, en face des fossés de l'abbaye Saint-Victor, eut pour locataire François Chauveau († 1676) (cf. *Mémoire sur la vie de François Chauveau...*, 1738, rééd., Paris, 1854, p. 11, en note).

Vers le même temps, sans doute, Charles Le Brun acquit, de nouveau, rue de la Doctrine-Chrétienne, un corps de logis, « où pendait la Fleur de lys », accompagné d'un jeu de paume et d'un autre bâtiment. Cette maison devait être une des deux maisons qui précédaient l'angle de la rue des Boulangers.

Malgré son installation aux Gobelins, probablement en 1667, date de la fondation de la Manufacture royale des Meubles de la Couronne aux Gobelins, Le Brun conserva la Fleur de Lys pour son usage. On retrouve, en effet, le jeu de paume qui le caractérisait parmi les dépendances de sa maison de la rue de la Doctrine-Chrétienne mentionnées par l'inventaire après décès.

Il est à présumer que Le Brun s'y retirait parfois. La maison apparaît toute installée dans l'inventaire, avec ses meubles, ses objets d'art, le linge et les vêtements dans des coffres. Là, était la bibliothèque de Le Brun, bibliothèque de travail et bibliothèque de délassement, comprenant des livres religieux ou leur traduction, des livres de mathématique ou à figures, un Montaigne, les *Pensées* de Pascal, Racine, la collection du "Mercure Galant" et encore les *Lettres arétines*. C'est dans ce logement, dont un plafond montrait « une figure de femme sur des nuées, accompagnée d'un aigle, ayant un casque en tête, retouchée de la main de M. Le Brun », que Suzanne Butay, sa veuve, se retira et qu'elle mourut, en 1699, laissant le bâtiment à une de ses nièces, femme du peintre François Verdier⁴.



FIG. 1. — Plan de Paris, dit de Turgot, montrant les maisons de Charles Le Brun, rue des Fossés-Saint-Victor ou de la Doctrine-Chrétienne (du Cardinal-Lemoine) (détail).

4. Archives Nationales, Minutier central, fonds LXV, liasse 145, 17 juil. 1699. Un partage des maisons laissées par Charles Le Brun avait eu lieu le 31 mars 1694 (Archives Nationales, Minutier central, fonds LXV, liasse 398).

Les différentes identifications des habitations de Charles Le Brun, rue de la Doctrine-Chrétienne, facilitées par l'inventaire après décès, prouveraient, une fois de plus, s'il était nécessaire après l'étude publiée en 1867 par Jules Hubert, que le premier peintre n'eut rien de commun avec son prétendu hôtel, rue du Cardinal-Lemoine, acquis par la ville de Paris en 1912⁵. Cette dernière construction, intéressant spécimen de l'architecture du XVIII^e siècle à ses débuts, fut élevé de 1700 à 1702, par Germain Boffrand pour le neveu et légataire universel de Le Brun, auditeur en la Cour des Comptes. Celui-ci fit usage pour le paiement des travaux, de l'argent qu'il tira de la vente du domaine de Montmorency, possédé par son illustre oncle⁶.

**

De même que la plupart des artistes en renom aux XVII^e et XVIII^e siècles, Charles Le Brun avait souhaité, de bonne heure, posséder une maison champêtre où pouvoir aller respirer l'air frais. Aussi, dès 1667 au plus tard, était-il devenu propriétaire à Montmorency⁷. En 1669, Le Brun acquit, toujours à Montmorency, une pièce de terre plantée « de ceriziers »⁸, puis, après divers achats, fidèle à sa méthode habituelle, il se rendit acquéreur sous un prête-nom d'une grande maison « avec jardin et héritage », contenant quarante arpents, enclos de murs, ainsi que d'un fief remontant au XIV^e siècle, dit le fief de Thionville, le tout payé 20.000 livres. C'est de ce fief que Charles Le Brun prit le titre de seigneur de Thionville, qui figure dans son inventaire et que présente son épitaphe à Saint-Nicolas-du-Chardonnet (fig. 6).

Le Brun, du reste, se transforma vite en un véritable petit seigneur, rendant foi et hommage à la maison de Condé à laquelle appartenait Montmorency, vigilement attaché à la défense de ses intérêts locaux, expert à vendre les fruits de ses vergers. De nombreux achats, des échanges, des dons du prince de Condé arrondirent le domaine en peu d'années.

Grâce à la bienveillance de Monsieur le Prince, de celle de l'archevêque de Paris, Le Brun obtint le déplacement d'un abreuvoir et de ruelles qui le gênaient. Il obtint même davantage : le transfert de la route de Montmorency à Saint-Denis, laquelle offrait l'inconvénient de séparer ses deux propriétés.

5. JULES HUBERT, *Notice sur les maisons du peintre Charles Le Brun, rue du Cardinal-Lemoine, anciennement des Fossés-Saint-Victor*, Paris, 1887. Voir aussi P. JAMOT, *L'Hôtel Le Brun*, "Revue de l'Art ancien et moderne", t. 31 (1912), pp. 101-107. Le bâtiment est visible sur le détail du plan de Turgot (fig. 1), où il figure entre cour et jardin. Dans une des maisons en bordure de la rue, maintenant abattues, qui faisaient partie du legs universel de Le Brun à son neveu, Watteau logea en 1718 chez le peintre Wleughels : EMILE DACIER et ALBERT VUAFLART, *Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau*; JACQUES HÉROLD et ALBERT VUAFLART, *Notices et documents biographiques* (1929), pp. 83 et sq.

6. L'inventaire après décès du neveu de Le Brun (Arch. Nat., Minutier central, fonds LXV, liasse 222, 5 juil. 1727) signale le procès-verbal de réception et visite de tous les ouvrages faits par Boffrand pour cet hôtel, le 3 mai 1702. Il faut noter en passant que Boffrand était cousin par alliance du neveu de Le Brun. Des marchés pour les ouvrages de menuiseries avaient été passés le 3 mai 1700 avec François Havart, juré expert entrepreneur des bâtiments du roi, qui donna quittance des paiements le 1^{er} juil. 1709 (Arch. Nat., Minutier central, fonds LXV, liasse 169).

7. H. JOUIN, *Op. cit.*, p. 747.

8. *Inventaire après décès de Charles Le Brun*.

A proximité de la maison acquise en 1673, qu'une gravure d'Israël Silvestre, son ami intime, montre nettement à gauche (fig. 2), Le Brun avait fait construire un autre bâtiment, une agréable cassine, le Logis Neuf. La tradition, cela va sans dire, donne pour architecte au Logis Neuf, Jules Hardouin-Mansart, ce qui reste à prouver. Pour l'instant, il faut se borner à discerner, également à la partie gauche de la gravure de Silvestre, les deux arcades ayant la hauteur et la largeur du mur de la ville, que Le Brun eut encore l'autorisation d'élever pour réunir ses deux maisons.

L'autre face du Logis Neuf, la façade donnant « sur le canal » (fig. 3), était occupée en son milieu par deux portiques superposés formant loggia. Ils seront évidés au début du XVIII^e siècle et serviront de fond à un tableau de Watteau, *la Perspective*, gravé par Crépy⁹. A ce moment, le château de Montmorency avait été transformé par l'architecte Cartaud pour le collectionneur Crozat le Pauvre, qui l'avait acheté en 1702 des héritiers de Le Brun; il appartiendra ensuite au Maréchal de Luxembourg et sera détruit par la bande noire, au début du XIX^e siècle¹⁰.

Les bustes qui décoraient « le vestibule sur le Canal » et la « façade sur ledit canal », au temps de Le Brun et qu'indique la seconde gravure de Silvestre de part et d'autre des portiques superposés (fig. 3) sont énumérés par l'inventaire. On peut les considérer comme un hommage de reconnaissance du premier peintre envers la plupart de ceux qui avaient contribué à sa fortune, le roi, le dauphin, « Mr. le Prince » et le chancelier Séguier.

Les deux gravures de Silvestre ne donnent d'ailleurs qu'une idée imparfaite des jardins de Montmorency, de leurs allées bordées d'arbres rares ou exotiques en caisses. Ils ont été naturellement attribués à Le Nôtre. Cependant, plus de trois quarts de siècle après la mort du premier peintre, Jean-Jacques Rousseau célébrera leur beauté dans une page bien connue des *Confessions* et mentionnera, après Dezallier d'Argenville, que Le Brun avait présidé aux plantations. De toute façon, il est certain que Le Brun embellit la propriété autant qu'il en eut la possibilité.

Il aurait fait construire sur ses dessins, et aurait décoré de peintures, un château d'eau entouré de portiques. On lui devrait aussi une orangerie reconstruite au début du XVIII^e siècle par Oppenordt.

Quant à la grotte de Montmorency, précédée de fontaines et d'une rangée de nappes d'eau formant une petite cascade, la grotte, dont Le Brun fit sortir, un jour, le fils de son jardinier, costumé en Amour, pour réciter un compliment et donner une belle bague à Henri Testelin, secrétaire de l'Académie, l'inventaire signale seulement devant son entrée un cygne et un enfant de plomb, destiné à être mis dans le milieu du rond d'eau vis-à-vis.

9. EMILE DACIER et A. VUAFIART, *Op. cit.*, t. III, *l'Œuvre gravé*, p. 84, N° 172.

10. Dans son testament inédit, Le Brun avait envisagé la vente de son domaine de Montmorency. Il fut néanmoins conservé par sa veuve ainsi que par son neveu et héritier universel. La vente n'eut lieu que trois ans après le décès de Suzanne Butay, par sentence de licitation des Requêtes du Palais, le 2 sept. 1702. (Archives nationales, Minutier central, fonds LXXV, liasse 84).



FIG. 2. — Maison de Charles Le Brun à Montmorency, façade sur le jardin, gravure d'Israël Silvestre.

Cette sobriété est fâcheuse. En effet, Guillet de Saint-Georges, après avoir mentionné un enfant de marbre, cette fois assis sur un dauphin, sculpté par Jacques Sarrazin, ajoute que M. Sarrazin fit encore pour M. d'Esnault, contrôleur des bâtiments, un *Centaure*, un *Satyre* et la *Nymphe Echo*. Tout cela, continue-t-il « posé dans la grotte d'une agréable maison de Montmorency achetée depuis par M. Le Brun »¹¹. Ces statues étaient déjà en mauvais état¹² et l'inventaire après ne signale ni le *Centaure*, ni le *Satyre*, ni la *Nymphe Echo*. Quant à l'enfant de marbre assis sur son dauphin, il semble enregistré dans la maison de Le Brun à Paris, rue de la Doctrine-Chrétienne¹³.

11. *Mémoires sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture...*, par L. DUSSIEUS, E. SOULIÉ, PH. DE CHENNEVIÈRES, t. 1, Paris, 1884, p. 123. Voir aussi M. DIGARD, *Jacques Sarrazin, son œuvre, son influence*, Paris, 1934, pp. 182 et 287.

12. MARIETTE, *Abecedario*, ED. PH. DE CHENNEVIÈRES et A. DE MONTAIGLON, t. V, 1858-1859, p. 179.

13. « ... un enfant de ronde bosse de marbre blanc, ledit enfant monté sur un dauphin, se jouant avec la queue du même dauphin, ouvrage de Sarrazin, ayant un pied et demy de haut ou environ... ». La hauteur donnée par GUILLET DE SAINT-GEORGES est « deux pieds et demi ».



FIG. 3. — Maison de Charles Le Brun à Montmorency, façade « du côté du canal », gravure d'Israël Silvestre.

*
**

Les charmes du parc de Montmorency, l'agrément de ses eaux attirèrent vite de grands personnages. Le dauphin, fils de Louis XIV, qui avait Israël Silvestre pour maître à dessiner, s'inspira du Logis Neuf pour exécuter une composition que le premier peintre, puis sa veuve conservèrent précieusement.

De son côté, le " *Mercur Galant* " de juin 1679 parle longuement du voyage à Montmorency de « M. le Duc » accompagné d'une suite nombreuse parmi laquelle sont cités le duc de La Rochefoucault et M. de Condom, c'est-à-dire Bossuet.

Bien des visiteurs les précédèrent ou vinrent après eux. M. Le Brun, dit un auteur du XVII^e siècle ¹⁴, « avait un talent tout particulier de recevoir ses amis et de converser avec eux; ses liaisons avec les savants l'engageaient souvent à des parties de plaisir où il tenait un rang de prince, tant pour la table que pour les divertissements; quant au monde politique, il savait en faire la distinction par des déférences et des respects correspondant à leurs qualités; il affectait d'être propre, mais jamais

14. GUILLET DE SAINT-GEORGES.

le superflu n'a été de son goût; il était parfaitement bien logé et bien meublé; les tableaux et les curiosités dont il était la source ne lui manquaient pas ».

On retrouve ces meubles, ces tableaux, ces curiosités, dans l'inventaire après décès. Ils décoraient les salles, les chambres des logements de Le Brun aux Gobelins, rue de la Doctrine-Chrétienne à Paris, rue des Bons-Enfants, devenue la rue du Peintre Le Brun, à Versailles, comme à Montmorency¹⁵.

L'intérêt apporté à l'histoire du mobilier et des arts décoratifs par ces cabinets de marqueterie d'écaille de tortue, de cuivre et d'étain, par ces couchettes, surmontées de miroirs en carreaux, ces tables, ces sujets de bois d'ébène, de bois du Brésil, de noyer, sculpté, tourné, doré, est grand.

Il est encore accru par la mention des armes données à Le Brun, *d'azur à la fleur de lis d'or; au chef cousu de sable chargé d'un soleil d'or, au timbre de face*, prodiguées partout avec une abondance un peu trop généreuse.

Si l'on ne peut s'arrêter à énumérer les objets qui composaient le cadre de la vie quotidienne du premier peintre de Louis XIV, il convient néanmoins, semble-t-il, d'en donner un exemple en décrivant d'après l'inventaire après décès, la décoration d'une des principales pièces d'apparat du Logis Neuf de Montmorency, la chambre indienne.

Dans une alcôve, tendue de toile peinte avec des applications de gaze de soie et de bandes de taffetas, est le lit, au dossier peint de figures et d'animaux, « façon de la Chine », à la courtepointe recouverte de gaze, doublée de toile jaune, avec une petite étoffe à fleurs argentées, ornée de festons de gaze tout autour. Le mobilier est de bois noirci « façon de la Chine »; il comprend deux fauteuils et dix chaises, garnies de paille, avec une pente et des coussins d'un petit taffetas rayé sur lequel sont peints des figures, animaux et fleurs « manière de la Chine ». Un petit cabinet d'ébène avec marqueterie de pierres feintes de lapis et de jaspé fait face à un coffre, ou coffre-fort, de bois de la Chine, égayé de quelques nacres de perles. La table du milieu est à dessus de gy de plâtre, à fond épargné de fleurs et d'oiseaux de différentes couleurs; sur les festons des piliers de bois doré, servant de supports, apparaissent « les armes du deffunt sieur Le Brun ».

Non loin, dans une petite caisse de verre, un enfant emmaillotté, à tête de cire, repose sur un matelas et oreiller de la Chine.

Le manteau de la cheminée est orné d'un buste de marbre de Charles Quint ainsi que d'un petit bas-relief représentant une figure de *Diane caressant un cerf avec des chiens*; dans l'âtre, au lieu de feux, sont disposés deux grands cornets et un grand vase de faïence de Hollande, accompagnés de deux pots ancés en faïence de Nevers,

15. En 1681, Louis XIV avait fait octroyer à Le Brun la somme de 20.000 livres pour « bastir une maison sur la place que Sa Majesté lui a donné à Versailles » (J.-J. GUIFFREY, *Comptes des Bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV*, t. 2, Col. 6 et 142). Sur ce terrain, Le Brun avait fait construire « sous le bon plaisir de Sa Majesté » deux maisons tenant d'un costé à la maison de M. l'Archevêque de Rims (*sic*) et de l'autre à Mr. Lebel » (*Inventaire après décès*). Après la mort de Le Brun, ces maisons restèrent indivis entre ses deux héritiers, sa femme et son neveu.

fond bleu, servant « à mettre fleurs », probablement proches des vases de l'apothicaire royale conservés à l'hôpital de Versailles.

Des pots de verre doré, des bénitiers de cristal, des marbres, des gravures de Callot, de Silvestre ou d'après Le Brun complètent le décor.

Bien qu'il existe relativement peu d'inventaires susceptibles de décrire des ensembles aussi complets de l'engouement pour le « Lachinage », le mobilier de Montmorency n'offre rien d'exceptionnel. Toutefois, sa présence chez Le Brun prouve que le créateur, le dictateur du style Louis XIV ne redouta pas de s'affranchir, pour son propre intérieur, des formules décoratives qu'il avait imposées à toute une génération d'artistes ; à tort ou à raison, l'indication paraît répondre à quelque chose de plus qu'au désir de suivre une mode, et elle ne devra pas être omise pour l'étude de l'évolution du goût à la fin du XVII^e siècle.

Après le mobilier, les faïences, les porcelaines, l'orfèvrerie abondante et somptueuse, les bijoux de Mme Le Brun d'un grand prix, ou la boîte à portrait, enrichie de diamants, donnée par Louis XIV, en décembre 1662 lors de

l'anoblissement de Le Brun, et que celui-ci souhaita être conservée de génération en génération chez les descendants de son neveu et légataire universel¹⁶, l'inventaire énumère les sculptures en la possession du premier peintre.

Elles sont estimées par Girardon et par Martin Desjardin. Malgré ces illustres experts, elles ne peuvent nous arrêter longtemps. Aucun nom d'artiste n'est indiqué, hormis un bronze d'après Jean de Bologne et les descriptions sont sommaires.

A côté d'œuvres, vraisemblablement modernes, on relève beaucoup d'antiques, des têtes, des bustes, puis encore quelques bosses en plâtre, ce qui ne peut étonner chez un admirateur passionné des Anciens.

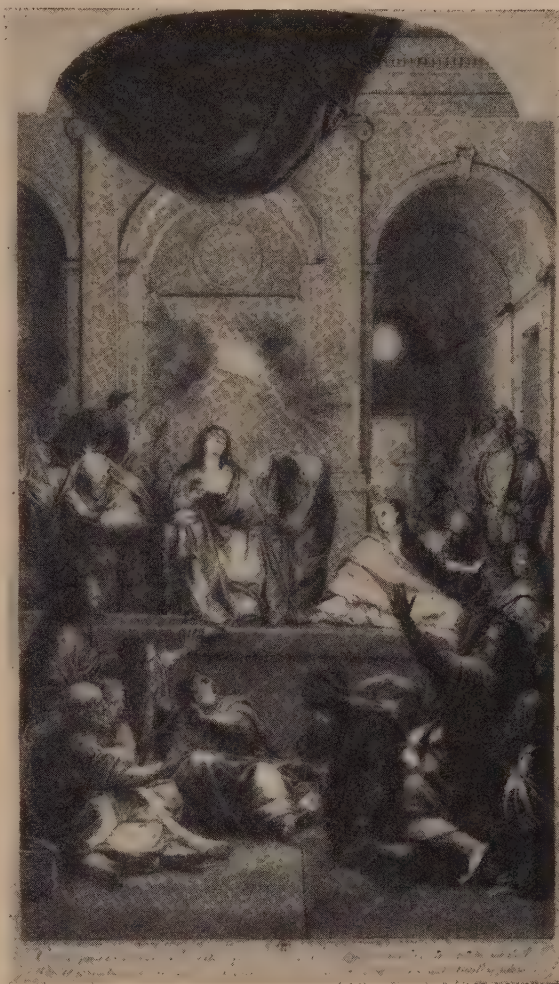


FIG. 4. — CHARLES LE BRUN. — La Descente du Saint-Esprit.
Musée du Louvre.

16. *Testament inédit de Charles Le Brun*, voir "Arch. de l'Art français", nouv. période, E. XXI (1949), pp. 9-17.



FIG. 5. — CHARLES LE BRUN. — Dessin préparatoire pour le tombeau d'Henriette Selincart, femme d'Israël Silvestre, à Saint-Germain-l'Auxerrois Collection privée.

Et ce sont, enfin, les peintures prisées par Noël Coypel et par Gabriel Blanchard.

Parmi les peintures que signale l'inventaire après décès, et qui étaient la propriété personnelle de Charles Le Brun, les originaux nettement désignés sont assez rares.

Un portrait de Pourbus représente l'école flamande avec le portrait d'un peintre par Van Dyck, et son pendant, le portrait d'un sculpteur; on note encore la *Reine d'Angleterre en sainte Catherine*, « venant de Van Dyck », distinction qui peut avoir un sens, puis le portrait de Van Dyck en tapisserie et c'est à peu près tout.

L'école italienne est encore moins abondante; on relèvera seulement la *Cène de Notre Seigneur*, d'un des Bassan et le *Portrait du jeune*

duc de Sforse, « peint du Titien », appuyé sur un piédestal, un chien dormant à ses pieds.

Quant à l'école française, en dehors de Le Brun, bien entendu, on ne rencontre guère qu'un paysage de Bourdon, un tableau de fleurs peint sur de la moire blanche par Baptiste¹⁷, l'inévitable paysage du peintre marchand Hérault et deux miniatures de Mlle Chasteau¹⁸, une *Vierge* d'après le Corrège et une *Madeleine* d'après le Guide.

17. Jean-Baptiste Monnoyer, dit Baptiste (1634-1699).

18. Antoinette Hérault, femme du graveur Guillaume Chasteau (1642-1695). Son chef-d'œuvre était une miniature d'après la *Tente de Darius* de Le Brun. Le Louvre possède d'elle une autre miniature d'après la *Défaite de Porus* ou *Porus blessé*. Voir aussi à son sujet *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*, par M. DE CHANTELOU (édit L. LALANNE), Paris, 1885, p. 224).

Ces miniatures annoncent les copies nombreuses et pêle-mêle. Copies de grands peintres italiens figurant dans les collections royales, la *Vierge au lapin*, du Titien, l'*Allégorie du marquis d'Avallos*, par le même, copies de Carrache, du Guide, de Corrège, du Dominiquin, de Véronèse. L'inventaire mentionne aussi une dizaine de copies « de M. le Poussin », *Diogène*, les *Sabines*, le *Paradis terrestre*, la *Terre de promesse*, des *Bacchanales* et des *Paysages*.

Leurs présences, celles des copies qui précèdent, soulignent le respect, l'attachement à l'autorité de certains maîtres reconnus, la fidélité aux leçons et aux enseignements de Poussin, adoptés à l'instigation de Le Brun par les théoriciens de la seconde moitié du XVII^e siècle.



Arrivé aux œuvres de Le Brun lui-même, il faut rappeler, qu'à la suite des instructions de Louvois tous les ouvrages du premier peintre, depuis qu'il était à la pension du roi, la totalité de ses dessins avaient été mis sous scellés aussitôt après la constatation du décès. Saisis, ensuite, pour le compte de Louis XIV, on retrouve leur énumération dans les documents publiés par Jules Guiffrey ou dans l'inventaire des dessins du Louvre.

Les toiles, considérées comme appartenant à la succession personnelle de l'artiste, fournissent, néanmoins, encore quelques renseignements appréciables sur des ouvrages peu connus ou parfois ignorés, exécutés durant les principales périodes de la carrière de Le Brun et plus particulièrement à l'époque de ses débuts.

Parmi beaucoup d'autres, on relève d'abord la mention du portrait de l'aïeul maternel de Le Brun, et non celui de son père ou de son oncle. Cette tête de vieillard dans laquelle on remarquait « le bon goût dont M. Le Brun était déjà prévenu pour l'expression de ses sujets », rapportent Guillet de Saint-Georges et Nivelon, avait été exécutée alors que le futur premier peintre était âgé de treize ou quinze ans¹⁹. Au XVIII^e siècle, ce portrait figurera dans le cabinet de Bouchardon.

Plusieurs importantes copies de Raphaël sont à rapprocher d'un autre passage du même Guillet de Saint-Georges, mentionnant que durant son séjour de quatre ans à Rome, à partir de 1642, « M. Le Brun fit des études exactes sur l'antiquité d'après les ouvrages de Raphaël ».

Après son retour à Paris, alors qu'il commençait la longue suite de ses œuvres décoratives, Le Brun, indique le même biographe ancien, « s'étoit mis en grande réputation pour les portraits ».

19. Néanmoins, l'inventaire après décès, confirme GUILLET DE SAINT-GEORGES (*Mémoires inédits...*, *Op. cit.*, t. 1 (1854), p. 3, à propos du portrait du père de Le Brun en mentionnant, « ... un autre tableau représentant Mr. Le Brun, père dudit deffunt, peint aussi par ledit deffunt C. Charles Le Brun », Nicolas Le Brun, père du Premier peintre était sculpteur et mourut en 1648. Le peu de renseignements que l'on possède sur ses travaux donne de l'importance à deux marchés inédits, respectivement passés le 18 mai et le 30 août 1619, pour une fontaine de l'hôtel de Guise et la fonte d'une figure (Archives Nationales, Minutier Central, étude Vallée).

Il conserva de ce temps jusqu'à sa mort la copie du *Portrait du président de Bel-lièvres*, pour lequel il avait exécuté un de ses premiers plafonds²⁰.

Pendant qu'il brossait une autre décoration à Essonnes chez M. Hesselin, il entreprit le portrait de ce dernier avec son fils, « finy en partie, seulement ébauché de l'autre », spécifie l'inventaire après décès qui enregistre la toile.

Un autre portrait, celui de la « dame Jabach », demeuré inconnu, doit dater du temps où Le Brun s'affairait au grand tableau de Berlin figurant la *Famille Jabach*.

Quant au *Portrait de Fouquet* et sa copie, que signale ensuite l'inventaire, ils permettent d'indiquer au passage que Le Brun sut demeurer fidèle au souvenir du châtelain de Vaux. Lors de la chute du surintendant, sans doute, il consentit à abriter chez lui plusieurs œuvres d'art appartenant à Fouquet, une copie du Titien, des bustes de bronze, « deux figures égyptiennes assises, de pierre de touche », et une figure d'une reine d'Égypte, que l'inventaire après décès mentionne comme devant être remis à Madame, veuve de M. Fouquet²¹.

Mais Le Brun ne montra pas toujours autant de bonne grâce.

Vers 1657, il s'était brouillé avec les Sulpiciens pour lesquels il travaillait depuis plusieurs années. La raison de la querelle fut la confection d'un *Portrait de M. Olier*, qui venait de mourir, exécuté par Le Brun « sur la seule idée qu'il avait de ce grand homme ».

Ce portrait litigieux, de même que sa copie, est, lui aussi, prisé par l'inventaire après décès, qui attire également l'attention sur deux importants ouvrages brossés pour les Sulpiciens. En même temps qu'un plafond, dont il ne subsiste qu'une gravure de Simonneau, Le Brun avait commencé, on le sait, pour les Sulpiciens, vers 1650, un ensemble de dix tableaux devant représenter le *Sacerdoce de la Vierge* manifesté dans ses différents mystères, selon les données dogmatiques et théologiques fournies par M. Olier²².

La *Descente du Saint-Esprit*, ou le *Triomphe de la Vierge* (fig. 4), exécutée comme le dit Nivelon « au premier coup » et que devait graver Gérard Audran, inaugura la suite destinée à rester inachevée.

Comme le voulut M. Olier, la Vierge entourée des pieuses femmes apparaît sur une estrade au pied de laquelle onze apôtres expriment leur surprise et leur joie de la manifestation divine qui s'accomplit. Seul, sur le côté droit, au second plan, un douzième apôtre, resté sans émotion et debout, dans une pose rappelée par plusieurs portraits d'artistes, se borne à regarder le spectateur. Ce douzième apôtre c'est Le Brun lui-même, qui avait obtenu de M. Olier l'autorisation d'associer les traits de

20. Les œuvres de début de Le Brun ont été étudiées par A. BLUNT, dans le "Burlington Magazine", en 1940.

21. Une procédure avait eu lieu en 1671 au sujet de tableaux et d'œuvres d'art enlevés par Le Brun des demeures de FOUQUET (JOUIN, *Op. cit.*, pp. 687-689). Les termes de l'arrêt du Conseil privé du Roi à ce sujet et le passage de l'inventaire après décès de Le Brun soulignant les efforts manifestés par Le Brun pour préserver ce qu'il peut des biens de son premier protecteur.

22. Le devis pour ces travaux a été publié par H. JOUIN, *Op. cit.*, pp. 681-682.

son visage à la scène. Pour cette raison, ou une autre, la *Descente du Saint-Esprit* demeura chère à Le Brun.

Vers 1671, s'étant réconcilié avec les Sulpiciens, il leur redemanda le tableau pour lui apporter quelques ultimes retouches et dix ans après, il ne l'avait pas encore rendu. Le Brun eut ainsi tout le temps nécessaire pour en exécuter une copie; il la légua par son testament inédit au Carmel du faubourg Saint-Jacques, qui possédait plusieurs très importants ouvrages de sa main, demandant aux Dames Carmélites d'agréer le don et de se souvenir de lui dans leurs prières.

C'est cette copie des Carmélites, due à Le Brun, que l'on voit maintenant au Louvre²³ et non la toile des Sulpiciens; vendue à la Révolution, mais rachetée au XIX^e siècle, elle décore un autel du séminaire d'Issy ou du séminaire de la rue du Regard. On a prétendu, autrefois, qu'il existait d'autres copies de la *Descente du Saint-Esprit* et l'inventaire après décès semble le confirmer en mentionnant une *Pentecôte* « d'après M. Le Brun avec quelques têtes retouchées de lui ».

Après la *Descente du Saint-Esprit*, Le Brun commença pour les Sulpiciens une *Visitation*. A la suite de la querelle que l'on a rapporté, il se refusa à l'achever malgré des demandes réitérées. Il en conserva cependant « l'ébauche », de douze pieds de haut sur huit pieds de large; elle dut servir à son élève et neveu par alliance, François Verdier « qui excellait à copier les originaux de ce grand maître », auquel le séminaire demanda le même sujet en 1697.

Différents ouvrages de Charles Le Brun, demeurés inachevés ou inconnus sont signalés par l'inventaire. Ce sont d'abord deux *Signes du Zodiaque, Ariès et Thorus, Esther et Assuérus*²⁴, puis « une esbauche d'une *Vierge*, de deux pieds et demie de haut sur deux pieds de large, tenant l'Enfant Jesus dormant sur ses genoux », une *Sainte Cécile*, enfin des portraits, celui de *M. de Ratabon*, de *Le Brun* en personne²⁵, de la *dame Perrault*, de *Madame de Montespan*, tous deux en pastel.

Quelques autres ébauches sont aussi mentionnées, celle du *Portrait du « sieur Ausse »*, d'un *Portrait de femme*, d'un *Portrait d'un homme armé « et écharpe*

23. BRIÈRE, 503. Un passage des *Chroniques manuscrites du Carmel* spécifiait que cette toile avait été donnée [lire léguée] par Le Brun, « en reconnaissance de ce que les ouvrages qu'il avoit faits dans la maison l'avoient mis en vogue ». Voir J.-B. ERIAUX, *L'Ancien Carmel du faubourg Saint-Jacques (1604-1792)*, Paris, 1924, pp. 101-102.

24. Ebauché par Le Brun et donné par lui à terminer à François Verdier « à l'effet d'être achevé et ensuite donné de la part dud. Sr Le Brun par présent à Monsieur Robert, procureur du Roy au Chatelet ». NIVELON (reproduit par H. JOUIN, *Op. cit.*, p. 97, note 7), parle dans son manuscrit de la vie de Le Brun d'un « ... petit tableau représentant le jeune roi Assuérus qui a été ébauché en grand ». Plus loin il déclare : « Bien que ce tableau n'ait pas été achevé... » Le passage ci-dessus de l'inventaire complète le témoignage de NIVELON. Par son testament, Le Brun recommandait à ses héritiers, au cas de contestation entre eux, de prendre les avis de M. Robert. Un dessin est conservé au Louvre pour une toile de Le Brun, *Esther et Assuérus*, connu par une gravure de Sébastien Le Clerc (P. MARCEL et J. GUIFFREY, 6135, ainsi que plusieurs études pour le même sujet, Nos 6131-6139).

25. « ... le portrait dud. Sr Le Brun, ovale en sa bordure, estimée de sa main », sans doute, un des deux portraits ovales de Le Brun mentionnés par H. JOUIN, *Op. cit.*, p. 518. L'inventaire après décès signale également un autre portrait représentant « ledit Sr Le Brun peint en petit, avec sa bordure, de la main de ladite dame Le Brun », « un buste d'ivoire représentant M. Le Brun », « une boete de portrait représentant aussi M. Le Brun » et « un autre fort petit portrait dudit Le Brun en émail » ainsi que plusieurs médailles. Le buste d'ivoire doit être la pièce attribuée à R.-S. Jaillot qui a figuré à la vente Alexandre Lenoir en 1837.

blanche » (*sic*), du *Portrait d'un jeune homme « en chemise tenant un fleuret »*.

Plusieurs portraits de *Louis XIV* semblent avoir échappé aux chercheurs jusqu'à présent et les descriptions de deux ou trois de ces toiles, données par l'inventaire, sont assez précises pour permettre une éventuelle identification. Le principal de ces portraits, « seulement esbauché à la réserve de la teste », représentait le roi en buste, revêtu d'un justaucorps noir, garni de fourrures, un ruban rouge sur l'épaule et un baudrier en broderies et franges « sur le tout ».

Une copie d'après un original de Le Brun montrait le souverain la main appuyée sur un casque garni de plumes noires se détachant sur un fond enrichi de brocart. Une allégorie, encore, dont le sujet avait été imaginé pour un plafond, faisant apparaître Louis XIV dans un char tiré par deux chevaux « conduits par la Victoire et la Renommée, couronné par l'Immortalité et accompagné de l'Abondance ».

Si, en regard de ces derniers portraits, les copies d'une *Sainte Famille en Egypte*²⁶, de la *Madeleine chez le Pharisien* exécutée pour les Carmélites²⁷, de la *Flagellation de Notre Seigneur*²⁸, ou d'un *Crucifix*²⁹ sont de moindre importance, la copie « de la teste de Mademoiselle Silvestre, morte » réclame quelques commentaires.

Mlle Silvestre était Henriette Sélineart, femme du graveur Israël Silvestre, grand ami, on l'a dit, de Le Brun. Belle et pleine d'esprit, Henriette Sélineart mourut en 1680, à peine âgée de trente-six ans. Elle fut inhumée à Saint-Germain-l'Auxerrois et Le Brun peignit pour le tombeau son portrait sur un médaillon de marbre blanc, que signalent tous les guides de Paris. Sauvé à la Révolution par Alexandre Lenoir, le médaillon fut attribué après la Restauration aux descendants d'Israël Silvestre qui le possèdent toujours. Ils possèdent également le dessin initial de Le Brun évoquant la défunte, la tête doucement inclinée sur l'épaule, gardant dans son dernier sommeil la séduisante harmonie de ses traits (fig. 5). Ce dessin, tracé avec une émotion contenue, qui voisine dans l'inventaire avec un autre dessin « coloré », celui de la *Religion triomphant de l'Hérésie*, pour une thèse³⁰ fait voir un Le Brun assez éloigné de ses travaux habituels de tous les *Triomphe de Constantin*, des *Palais du Soleil*³¹, des *Présentations de la Vierge au Temple*, des *Martyre*

26. Peut-être la composition gravée par G. Rousselet : voir H. JOUIN, *Op. cit.*, p. 469.

27. A l'Académie des Beaux-Arts à Venise, voir H. JOUIN, *Op. cit.*, pp. 83-84, 470, et J.-B. ERIAUX, *Op. cit.*, p. 95.

28. L'original gravé par C. Tardieu que souhaite conserver la femme de Le Brun fut néanmoins pris par Louis XIV. Voir H. JOUIN, *Op. cit.*, pp. 473-474.

29. Plusieurs *Christ en croix* sont signalés par H. JOUIN, *Op. cit.*, p. 475.

30. Frontispice de la thèse de l'abbé de Polignac (1686) gravé par G. Edelinck. Les *Mémoires inédits...*, t. 1 (1854, pp. 66-67) relatent le succès du travail qu'ils disent être en camaïeu. Voir aussi H. JOUIN, *Op. cit.*, p. 530, qui signale les deux dessins du Louvre se rattachant à cette thèse. PIERRE MARCEL et J. GUIFFREY, 5928 (assez curieusement indiqué comme « décoration pour un cul de four ») et 6389. L'inventaire après décès de Le Brun fait état à propos de ce frontispice d'une « promesse signée de l'abbé de Polignac du seize juin 1686 au profit dudit défunt Sr Le Brun de la somme de deux mille livres... ».

31. Le *Palais du Soleil*, maquette d'une composition pour le plafond de la Salle des Gardes au Château de Vaux, gravée en quatre planches par Gérard Audran. L'original de cette maquette fut léguée à Jean-Baptiste Tuby, son neveu par alliance, par Suzanne Butay, la veuve de Le Brun. Tuby la céda moyennant 1.200 livres, le 4 déc. 1699 à Charles II Le Brun, auditeur en la Chambre des Comptes (Cf. l'inventaire après décès inédit de ce dernier). Arch. Nat., Minutier central, fonds LXV, liasse 222, 5 juillet 1727).

de saint Etienne, qu'il jugea utile à sa gloire de faire reproduire au moyen de la gravure et de donner à vendre au « sieur Perron, concierge de l'Académie ».

Charles Le Brun gardait chez lui les cuivres et les épreuves de ces diverses planches exécutées, à ses frais, par un Gérard Audran, un Alexis Loir³², un Edelinck, un Simonneau ou un Scotin.

L'inventaire après décès, sur l'estimation de Pierre Mariette et de Gérard Edelinck, qui, à cette occasion voulut bien oublier certains démêlés avec Le Brun, puis avec sa veuve, les prisèrent³³ avec leurs tirages à une somme dépassant treize mille livres³⁴.

Ils prisèrent également à un prix élevé les soixante-sept épreuves de la *Bataille de Porus*, les quarante et une épreuves de la *Bataille d'Arbelle* et les autres tirages de l'*Histoire d'Alexandre* que Le Brun devait conserver pour les céder moyennant finances à qui lui en faisait la demande. Ceci explique, peut-être, pourquoi on retrouve toujours les gravures de l'*Histoire d'Alexandre* dans la plupart des inventaires d'artistes de la seconde moitié du XVII^e siècle.

Rapproché de la phrase d'un biographe contemporain du premier peintre, mentionné plus haut, selon laquelle « jamais le superflu n'a été de son goût », du fait qu'il ne redouta pas d'inscrire dans son testament des legs de soixante livres, à la gardienne de Montmorency, il est vrai, on met probablement l'accent sur un côté du caractère de Le Brun, qui expliquerait bien des choses. Car, à travers les lignes, les articles de l'inventaire après décès de Charles Le Brun, à défaut du décorateur de Versailles, du directeur de la Manufacture royale des Meubles de la Couronne, c'est l'homme, plutôt que l'artiste, que l'on entrevoit, comme on l'a annoncé au début de cette étude.

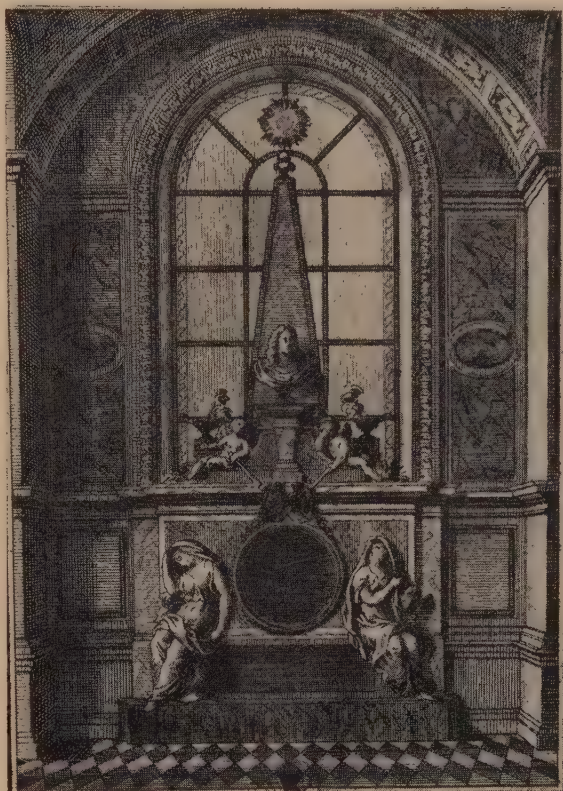


FIG. 6. — Tombeau de Charles Le Brun
à Saint-Nicolas-du-Chardonnet, avant la Révolution.

32. *La Chute des Anges rebelles* en deux planches payées par Le Brun, quinze cents livres, le 8 janv. (1686) (*Inventaire après décès de Le Brun* que confirme GUILLET DE SAINT-GEORGES). Sur cette composition, voir *Mémoires inédits*, *Op. cit.*, t. 1, pp. 50-51.

33. A propos de la gravure du *Christ aux Anges*, voir *Mémoires inédits*, *Op. cit.*, t. 1, p. 51. L'*Inventaire après décès de la femme de Le Brun* (Archives Nationales, Minutier central, fonds LXV, liasse, 145, 17 juillet 1699) signale une « sentence rendue au Chatelet le 14 mai 1697 par laquelle Gerard Hadelinck (*sic*), graveur, a été condamné de payer à lad. feue dame Le Brun la somme de 500 livres ».

34. L'ensemble de ces cuivres semble, après la mort de la femme de Le Brun (1699), avoir été racheté par le neveu du premier peintre.



Son incontestable talent mis à part, son ardeur à la tâche, sa vanité soulignée par toutes les armoiries prodiguées dans ses logements, son adresse à amasser des biens, sa fortune firent bien de Charles Le Brun, ainsi qu'il le souhaitait, un prince parmi les artistes de son temps. Ceci apparaîtrait encore plus nettement dans le relevé et l'analyse des papiers qui terminent l'inventaire après décès. On ne peut les examiner en détail ici, mais il suffit d'indiquer que l'on y note la mention de l'acte du 25 septembre 1683, passé par Le Brun, au moment où il discerna les fâcheuses conséquences que pouvait entraîner pour lui la mort de Colbert, disparu une quinzaine de jours plus tôt. Par cet acte, Le Brun manifestait le désir que sa chapelle de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, dans laquelle allait être placé le monument de sa mère, et où devait être érigé son tombeau³⁵, devint le lieu de sépulture des Académiciens.

Bien que ces messieurs de l'Académie royale aient eu « la donation » pour « très agréable », ils n'eurent pas l'indiscrétion d'en profiter et le don sera totalement oublié vers la fin du XVIII^e siècle³⁶.

Le rappel de ce geste du premier peintre de Louis XIV n'est pas dénué de signification. Il confirme ce désir de dominer, cette ambition jamais satisfaite que lui prêtent les témoignages de tant de contemporains et que l'on peut considérer comme la marque essentielle de son caractère ainsi que comme le principal ressort de sa carrière. A l'heure où l'hégémonie de Le Brun semblait menacée à juste titre dans tous les domaines, ils lui inspirèrent cette suprême initiative, afin de demeurer dans la mort comme dans la vie à la tête de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, qu'il avait si activement contribué à fonder.

ROGER-ARMAND WEIGERT.

35. L'attribution de ce tombeau, bien qu'elle n'ait pas été discutée par G. KELLER DORIAN, *Antoine Coysevox (1640-1720)*, t. 1, Paris, 1920, pp. 73-74, semble surtout concerner le buste de Le Brun. Elle nous paraît sujette à révision pour le reste du monument qui a été dépouillé à la Révolution de ses génies tenant des flambeaux renversés, de ses cassolettes fumantes et autres détails.

36. Il fut rappelé à l'attention de l'Académie vers cette époque à la suite d'une intervention du sculpteur Jean-Jacques Caffiéri, dernier représentant de la famille de Le Brun. Voir J.-J. GUIFFREY, *Les Caffieri*, 1877, pp. 244-250.

— NOTES ON DRAWINGS —

THREE UNKNOWN DRAWINGS FOR FAMOUS PICTURES

PUZZLING are many instances of historical survival, and we do not know why and how certain objects of art happened to come down to posterity whereas so many others are lost. This is true of the choice of drawings by old masters which are, in spite of their transitory material, preserved. This is easily explained for some of the greatest masters whose large commissioned works had been executed by a workshop, as these masters' assistants and pupils collected and valued these drawings and designs for their own purposes. Then there were those draftsmen by inclination, like Dürer, to mention the greatest of them, and other German painters, by whom we find the finished drawing, an end in itself, carefully signed with initials, and considered by the author as a completed work. Although this type is rare in the Italian art of the XVI Century, there are drawings, even if intended as studies for a picture, whose fullness and perfection reveals the artist's concentration on

the drawing for its own sake and for the satisfaction of having thus brought out a work of art in its own right. (Raphael offers the greatest and best examples of such drawings.) The case is very different with Titian of whom we have so few drawings that no common agreement has so far been reached about the authenticity of drawings ascribed to his hand. To Paolo Veronese were attributed only a few heightened chalk drawings (on blue paper) until some twenty-five years ago, when quite a number of pen sketches turned up which proved his hand in studies and designs for his pictures. Tintoretto's contribution in drawings is very well known, although there is always the possibility that the now accepted theory of his limitation to black charcoal might one day be shattered by the discovery of unassailable drawings by him in pen or red chalk. There are drawings in all sorts of mediums known to be by Pordenone, whereas we hardly know of drawings by some other



FIG. 1. — MORETTO. — Study for the Figure of Saint Agnes in the Altarpiece at the S. Giovanni Evangelista Church, in Brescia, Italy, pen and bister drawing. Dr. Victor Bloch Collection, London.

famous contemporaries. We know hundreds of drawings by Palma Giovine, very few by Corregio, who must have made simply innumerable studies for his domes, hundreds of drawings by Parmigianino—not counting the stocks of wrong attributions and copies piled up in every drawing collection and a few scattered sheets which we can attribute to Lotto, Morone, Bordone.

So far only one drawing is actually attributed to Moretto, a design for the *Christ at Emmaus* in the gallery of Brescia, and it is the aim of this short paper to attribute one more to him showing two studies for paintings¹. When I first mentioned this drawing (fig. 1 and 2) to one of the greatest collectors and connoisseurs of drawings in London, he answered that there is no such thing in existence as a drawing by Moretto. This extreme formulation of an often heard opinion on many masters, even if less dictatorially expressed, actuated my interest for drawings by masters who are not known as draftsmen. In view of the fact that drawing is one of the most natural self-expressions and that simply everybody, at least as a child, drew, it is utterly unthinkable that any painter, notably in periods when paper, even if more costly than today, was plentiful should have failed to make drawings for himself to copy and keep what he saw in nature, and to make clear in his own mind what he intended to paint.

The XVII Century artists have produced an enormous amount of drawings, judging by the contents of the public and private collections. But whereas we know thousands of Guercino drawings and many hundreds of the Carraccis—Pietro da Cortona and Bernini, to quote a few examples—we hardly know of any by Caravaggio and his followers. A drawing by Orazio Gentileschi should therefore be published here as second item. This is without doubt a study (fig. 4) and contains the first idea of the well-known painting in the Liechtenstein

1. Meanwhile two more drawings, attributed to Moretto were shown at the *Exhibition of Drawings by Old Masters*, London, Royal Academy, 1953, Nos. 93 and 94.

Gallery (formerly believed to be by Caravaggio).

The third drawing to be published here, and one of far more importance, is a drawing by Greco (fig. 3) for his painting in the Collection of Dr. Ignacio Zuloaga, in Zumaya, the *Opening of the Fifth Seal*². If it seems audacious to attribute a drawing to Greco, by whom we so far know of only two studies for single figures—the *Saint John* in the Libreria Nacional in Madrid, and *Saint Matthew*, formerly in the Mark Farquhar Oliver Collection in London—we are supported by the documentary evidence that a hundred and fifty drawings were at his death left to his son. So it is proved, for this artist at least, of what I have generally asserted before, that if we do not have drawings by painters it must be because they are lost or hidden; but they were produced. And I am convinced that a comparison of the design with the painting—with important alterations in the number of figures and consequently changed shape—leaves not the slightest doubt about Greco's authorship of the drawing.

The three drawings are in the Collection of Dr. Victor Bloch, in London, to which two points give their character: his prevailing preference for Italian drawings and his great interest in the history of art. So it is not astonishing to find among his drawings, brought together without prejudice as to provenance or established attributions, specimens by the hand of painters whose, "writing" as draftsmen so to speak, is not well known.

The approach to drawings which we do not recognize by their characteristic stroke and technique, already known from many authentic examples, must be based on the general style, the common individuality of an artist which is recognizable in all his works. This was the case with the Moretto pen and bistre draw-



FIG. 2. — MORETTO. — Study for two Figures in the *Manna in the Desert* painting, at the S. Giovanni Evangelista Church, in Brescia, Italy, drawing on the reverse of the study reproduced as fig. 1. — Dr. Victor Bloch Collection, London.

2. There exists only the one version by Greco of this theme from the *Revelation* of St. John (VI. 5). It was recognized by HUGO KEHRER who published the interesting fact in "Monatshefte für Kunstwissenschaft," 1911, p. 324. This scene of the *Revelation* has not been the subject of a woodcut by Dürer.



FIG. 3. — GRECO. — Drawing, for the *Opening of the Fifth Seal* painting in the Zuloaga Collection, in Zumaya, Spain, red chalk. — Dr. Victor Bloch Collection, London.



FIG. 4. — ORAZIO GENTILESCHI. — Study for the *Young Person With a Lute* in the Liechtenstein Gallery's painting formerly attr. to Caravaggio, pen and bistre drawing.
Dr. Victor Bloch Collection, London.

ing (fig. 1) of 175 by 73 mm which immediately recalls the female type of Moretto's paintings, e.g., the famous *Saint Guistina* in Vienna. One had only to look through Moretto's work to find the actual use of the drawing, in the altarpiece in S. Giovanni Evangelista in Brescia, for the figure of Saint Agnes. There are slight differences in the dress of the Saint; the exactitude with which the painter reproduced the shirt and bodice of the model had been relinquished on the altar, and the costume of the day has been modified to a more vague style in conformity with sanctity and the other saints with whom Agnes is in adoration beneath the Virgin and Child in the clouds. But to overcome any doubts, about Moretto's authorship, if such were still possible, the reverse of the sheet which had been cut on both sides, reveals part of another composition by Moretto (fig. 2). There we find the two figures on the left of Moretto's painting the *Manna in the Desert*, also in S. Giovanni Evangelista. Besides the freshness of the stroke which makes it impossible to think of a copy after the mural, the divergencies are proof that the drawing is a design. The man's position on the left is integrally altered by his carrying the vase over the head with the left hand, and so is the way his left foot stands, parallel to the perspective plane, instead of at an angle to the background of the painting.

The pen and bistre drawing (230 by 180 mm) here attributed to O. Gentileschi (fig. 4) was easily recognized by the subject-matter, and its connection with the famous canvas in the Liechtenstein Collection had been acknowledged by an earlier owner as also the two inscriptions "*Caravaggio*" show, before the attribution of the picture had by common

consent been changed from the name Caravaggio to that of Orazio Gentileschi. The drawing is not yet a design for the picture but a quick impression of a young person with a lute, the first idea for such a subject. In the painting, the girl is tuning her instrument to play a quartet, as the other instruments on the table indicate. Accordingly, position and inclination of the head are altered, the lute and the left hand of the player are put up higher, hairdo and dress somehow altered, the wooden block which is the model's seat is covered with velvet. But the position of the legs, the way the skirt and all the folds fall are very much the same in this, probably first, *concetto* of the composition of the famous picture.

I would like to draw attention to the already mentioned drawing by Greco, which is of red chalk on coarse paper, 492 by 310 mm (fig. 3). In addition to the differences between the picture and the sketch, there is overwhelming resemblance of Saint John's head with other works by Greco, e.g., the two heads of angels on the fragment in the collection of the Marqués de la Vega Inclán in Toledo³, and the *Saint Sebastian* at the Marqués de Casa Torres in Madrid⁴, which would prove by analogy of type and style the authorship of the drawing nearly as well as the connection with the *Opening of the Fifth Seal*, in Zumaya. This painting is a late work by Greco painted between 1610 and 1614, the year of his death. His drawings had accumulated in the study, as we know, but what happened then? Were they burned, dispersed, or will they, still together, turn up one day?

L. FROHLICH-BUME.

3. Repr. A. L. MAYER, *El Greco*, 1916, fig. 58.

4. Repr. *Ibid.*, fig. 111.

BIBLIOGRAPHIE

RAFFAELLO DELOGU. — *L'Architettura del Medioevo in Sardegna*. — Rome, Libreria dello Stato, 1953, in-4°, 282 pp., 222 pl.

Le Ministère de l'Instruction publique d'Italie, qui édite déjà d'intéressantes collections, *Elenchi degli edifici monumentali*, *Inventari degli oggetti d'Arte*, *Cataloghi delle cose d'Arte e d'Antichità*, *Cataloghi dei Musei e Gallerie*, inaugure, avec ce volume de M. DELOGU, une nouvelle série intitulée : *Architetture delle regioni d'Italia* et annonce une étude, de M. G. MARTELLI, sur l'architecture médiévale de la Calabre. Ces livres, largement illustrés, seront fort utiles.

M. DELOGU a très clairement analysé l'évolution artistique de cette Sardaigne qui se trouve au carrefour de courants très divers. Les édifices chrétiens des v^e et vi^e siècles restent fidèles aux traditions romaines, comme le prouve S. Saturno de Cagliari, martyrium couvert d'une coupole sur trompes qui rappelle à la fois le tombeau de Galla Placidia à Ravenne et le baptistère de Saint-Jean à Naples. Puis commencent, au vi^e siècle, à s'exercer les influences byzantines, mais qui arrivent dans l'île déjà transformées. Durant la seconde partie du premier millénaire, la Sardaigne se trouve dans une situation difficile : exploitée par les gouverneurs byzantins, menacée par les invasions arabes, elle se replie sur soi-même, vit de ses traditions. Des motifs occidentaux, surtout lombards, apparaissent en quelques églises, où ils se mêlent aux éléments orientaux, telle que la coupole sur haut tambour (Santa Maria de Cossone).

Après la défaite navale des Arabes, en 1116, dans les eaux de la Sardaigne, la liberté des mers est plus grande et les influences continentales s'exercent plus vivement. Les moines de Saint-Victor, de Marseille, introduisent dans le Sud l'art préroman de la Provence et de la Catalogne, puis des formes françaises, doubleaux, arcs répétés des portails, colonnes, sur les absides, arcs transversaux sur le bas-côtés butant la voûte en plein cintre de la nef. S. Antonio rappelle ainsi Bourg-Saint-Andéol et Ripolli. S. Efsio de Nora est une église de la France méridionale. Le style roman se développe à Santa Maria d'Uta.

Dans le Nord de l'île, entre 1060 et 1120, s'installent les Bénédictins du Mont-Cassin, les Camaldules, les Moines de Vallombrosa ; ils importent le style qui règne dans l'Italie septentrionale et qui se mêle aux traditions archaïques. Il fallut, pour introduire un esprit et des formes nouvelles, des maîtres comme l'auteur de S. Gavino de Porto Torrens, dont le talent formé à Pise s'imposa en cette ville même, comme l'auteur de Santa Maria d'Ardara (début xii^e), qui mêle des éléments lombards et, dans ses chapiteaux, des souvenirs catalans et même arabes.

Les influences pisanes qui continuent de s'exercer puissamment, par exemple sur la cathédrale de S. Giusta, se combinent à celles venues de France, en particulier de Vézelay, surtout lorsqu'en 1147 les moines de Cîteaux fondent l'abbaye de Santa Maria di Corte et reproduisent, en leur église, le plan de Fontenay, utilisant l'arc brisé. Ces Cisterciens, puis les franciscains, installés en 1229, introduiront l'art

gothique. Toutefois, durant la fin du xii^e et au début du xiii^e, les modèles de Pie, Lucques, Pistoia continuent d'être imités. En 1238, lorsque les catholiques espagnols conquièrent le royaume de Valence, des maîtrises arabes se réfugient en Sardaigne et utilisent, par exemple à Santa Maria de Bonarcado, à S. Pantaleo de Dolianova, le répertoire mudéjar, arcs niobés, faïences incrustées. Ce courant arabe disparaît assez vite, mais ces formes se combinent avec les formes gothiques en des œuvres modestes, créées au xiv^e siècle. Lorsque la Sardaigne est annexée à l'Aragon, arrivent des maîtres de la Catalogne, de Valence, puis de la Castille, et un art nouveau se développe.

On ne peut que remercier M. DELOGU d'avoir ainsi fait connaître aux érudits ces églises si curieuses et d'avoir si bien déterminé l'origine de leurs éléments divers.

LOUIS HAUTECŒUR.

GOTTLIEB LOERTSCHER. — *Die romanische Stiftskirche von Schönenwerd*. — Bâle, 1952, in-8°, 138 pp., 50 fig. (*Basler Studien zur Kunstgeschichte*, dirigées par J. GANTNER, tome V).

Une mission venue d'Alsace fonda, sans doute dans la première moitié du viii^e siècle, à Schönenwerd-sur-l'Aar, en Suisse, une communauté de frères qui, après 811, se soumit à la règle carolingienne des chanoines. L'église est une basilique à trois nefs, avec piliers, grande abside et petites absidioles. M. LOERTSCHER compare cet édifice aux monuments préromans de la Lombardie, à Saint-Martin d'Aime, en Savoie, à d'autres églises de la Suisse, comme Amsoldingen, Spiez, Wimmies, Saint-Ours de Soleure, Moutier-Grandval ; il étudie soigneusement le plan à trois absides, le décor d'arcatures plaqué sur l'abside ; il reconstitue la façade disparue qui devait appartenir au genre des clochers-porches carolingiens, et il conclut que cette basilique dut être construite entre 1025 et 1050 et subit des influences lombardes et bourguignonnes. Ce monument a subi par la suite des transformations : en 1665 fut dressé sur le sanctuaire un clocheton, en 1676 bâtie devant l'entrée une tour terminée par un bulbe, entre 1670 et 1775 décoré l'intérieur de stucs rococo. Cette excellente monographie apporte des précisions nouvelles sur cet art préroman que les érudits ont révélé depuis cinquante ans.

L. H.

HANS MAURER. — *Die romanischen und frühgotischen Kapitelle der Kathedrale Saint-Pierre in Genf*. — Bâle, 1952, in-8°, 200 pp., 42 pl. (*Basler Studien zur Kunstgeschichte*, dirigées par J. GANTNER, tome VI).

Les chapiteaux de la cathédrale Saint-Pierre, à Genève, jadis étudiés par BLAVIGNAC dès 1853, puis par CAMILLE MARTIN dans sa monographie de l'église en 1910, ont été l'objet d'enquêtes récentes qui furent menées parallèlement. M. DEONNA a publié ses conclusions dans "Genava" en 1947 et 1949, M. MAURER, dans une thèse de doctorat soutenue à l'Université de Bâle en 1947 et publiée en 1952. Tous deux ont repris, avec des réserves, l'opinion de BLAVIGNAC

combattue par MARTIN : les chapiteaux présentent un sens symbolique. Tous deux, par contre, ont accepté la chronologie de MARTIN, qui, partant de l'ouest, distinguait quatre campagnes de travaux et, par suite, quatre styles. M. MAURER reproduit les dates de MARTIN (troisième quart du XII^e siècle, vers 1176, vers 1180, et enfin vers 1200). On sait que M. BLONDEL recule un peu certaines de ces dates.

M. DEONNA s'est plus spécialement intéressé au sens de chaque chapiteau et à l'origine des thèmes. M. MAURER a examiné les relations stylistiques en particulier avec les églises de la Bourgogne et de la vallée du Rhône. Il estime que les auteurs de la première campagne avaient une idée d'ensemble : ils voulurent représenter l'Eglise militante et triomphante, ce qu'ils firent dans les deux premiers piliers de la nef ; ils développèrent l'idée de la victoire par la foi dans cette nef jusqu'au cinquième pilier. Le premier thème fut repris dans les chapelles sud du transept, tandis que l'abside représente les arts du quadrivium. Les chapiteaux décoratifs qui s'insèrent dans chaque groupe expriment, d'après l'auteur, l'affaiblissement de la volonté générale et constituent un symptôme de provincialisme, mais on sait, et M. MALE l'a montré, qu'au moyen âge le décor se mêlait souvent au symbole.

L. H.

ERWIN PANOFSKY. — *Gothic Architecture and Scholasticism*. — Latrobe, Pennsylvanie, The Arch-abbey Press, 1956, in-16°, 108 pp., 60 fig.

Pour célébrer le centenaire de l'abbaye Saint-Vincent et le souvenir de son fondateur Boniface Wimar furent données des conférences en 1947 par M. K. CONANT, qui parla de certains aspects de l'art roman, en 1948 par M. PANOFSKY, qui traita de l'architecture gothique et de la scholastique.

M. PANOFSKY a voulu montrer que scholastique et architecture ont évolué parallèlement et que l'esprit de la première détermina certains caractères de la seconde. Il suit cette histoire depuis le XI^e siècle, depuis que Lanfranc et Anselme au Bec-Hellouin essayent de concilier la raison et la foi, montre que la grande période de la Scholastique est aussi celle du Gothique, que, sous Saint-Louis, Albert le Grand, Bonaventure, saint Thomas d'Aquin sont les contemporains des plus célèbres architectes français ; il note que le goût de la psychologie amena les artistes à insister sur l'expression dans les figures, que la victoire de l'aristotélisme marqua le triomphe de la flore et de la faune réalistes, que l'esprit des sommes se manifesta dans les cathédrales et que son affaiblissement à la fin du XIII^e siècle entraîna la fin des grands travaux. Il établit d'intéressantes correspondances entre l'empirisme, le mysticisme, le nominalisme et les tendances artistiques, entre les méthodes de la Scholastique qui prétend élucider, clarifier, classer les notions et celles des architectes qui s'efforcent d'organiser, de mettre nettement en valeur les diverses parties de l'église ; il discute la question du rationalisme gothique à la lueur des théories scholastiques et conclut qu'il s'agit d'une logique visuelle, illustrant le mot de saint Thomas : « *Nam et sensus ratio quaedam est* », d'une logique qui concilie les contraires et il donne pour exemple la manière dont les architectes résolurent le problème de la rose, celui de l'élévation laté-

rale de la nef où il importait d'harmoniser arcades, triforium, fenêtres, celui de la constitution des piliers simples et composés qui reçoivent les nervures des arcs et des voûtes.

Ce petit livre, fort ingénieux, est riche de suggestions.

L. H.

EMIL KAUFMANN. — *Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux and Legueu*, Transactions of the American Philosophical Society, Philadelphie, New Series, vol. 42, in-4°, part. 3, pp. 431-564, 284 fig.

HELEN ROSENAU. — *Boullée's Treatise on Architecture*. — Londres, Tiranti, 1953, in-8°, 132 pp. 57 fig.

Depuis une trentaine d'années l'attention des historiens d'art s'est portée sur certains architectes français de la fin du XVIII^e siècle que LEMONNIER, en un article, paru dans "l'Architecte" en 1910, avait appelés les mégalomanes, Ledoux, Boullée. M. KAUFMANN avait étudié Ledoux en plusieurs articles et livres. Il reprend en anglais et développe ses conclusions sur cet artiste auquel il joint Boullée et Legueu. Il connaît fort bien cette époque et nous donne d'excellentes monographies. Peut-être eût-il convenu d'apporter certaines précisions sur certains points ; plusieurs fois il est question du baroque ; il eût été bon d'indiquer que cette forme d'art ne joua pas en France le même rôle qu'à l'étranger. Lorsqu'on parle de l'influence de ces artistes, il faut distinguer l'esprit et les formes. Leur esprit très souvent est attaché au passé : ils essayent de ressusciter une conception du symbolisme qui avait été celle de l'architecture ancienne et médiévale, mais ils annoncent aussi la conception romantique de ce symbolisme et même la conception que s'en firent des architectes contemporains du symbolisme littéraire, tel le Suisse Trachsel. Dans notre histoire de l'architecture classique, dont le tome IV parut en même temps que le volume de M. KAUFMANN — ce qui nous épargna les critiques dont il n'est pas avare — nous avons essayé de montrer comment durant la première partie de leur carrière, entre 1760 et 1775, ces architectes ne s'opposent pas encore à leurs contemporains, puis dans le tome V, nous avons fait voir que leur deuxième époque, celle des grands projets, correspond après 1775 à l'expansion de l'esprit romantique. Ces trois hommes ne sont pas d'ailleurs les seuls que manifestent de tels goûts ; d'autres, comme Gérardin, Desprez, Poyet méritent d'être étudiés en même temps qu'eux. Animés du même esprit romantique, ils usent encore du répertoire classique.

Nous exprimons en ce volume le regret que le traité manuscrit de Boullée, conservé à la Bibliothèque Nationale, n'eût pas été publié. MME ROSENAU satisfait nos vœux ; elle imprime ce très curieux traité et l'accompagne d'une étude sur la carrière de Boullée et son influence. On eût aimé lire quelques pages sur les autres traités d'architecture qui parurent si nombreux à la fin du XVIII^e siècle, car bien des passages de Boullée constituent des allusions à ces ouvrages.

Ces deux volumes, bien illustrés, témoignent de l'intérêt que suscite aujourd'hui une architecture jadis délaissée. On ne peut que remercier ces auteurs d'y consacrer leurs soins.

L. H.

MASTER IF AND THE *APOCALYPSE* FRESCOES OF DYONISIOU

The works of Gabriel Millet¹ and of Mlle. J. Renaud² have brought to light a series of Mount Athos paintings illustrating the *Apocalypse*. These frescoes are to be found at the Monastery of Dyonisiou, in that of Xenophon, almost identical in 1719, at the Portaitissa of Lavra, around the same time in the *Handbook of Denis the Priest*, in the galleries of a certain number of Russian churches and in a few Rumanian churches.

Following G. Millet, Mlle. J. Renaud, acknowledged their Western inspiration and dated the cycle of Dyonisiou, which is the oldest, as of the third quarter of the XVI Century. She pointed out marked similarities to the engravings of Lucas Cranach published at Wittenberg in September 1522, occasional reminiscences of Dürer, all this largely reset, stylized and thoroughly thought over by the Byzantine artist.

We must now admit that this artist's part is much smaller.

After Dürer, in 1498, Cranach, Holbein, Schaufelein, Burgkmair, in 1523, Lemberger, Barthélemy Beham, in 1524, the Antwerp publishers, Vostermann and Lempereur, in 1528, Virgil Solis, in 1536 (these names being but the earliest ones among all those who have contributed illustrations to the subject of the *Apocalypse* in the XVI Century), an artist usually called "the Master IF" in turn made a series of twenty-two engravings on the same theme.

Who was this Master? According to A. F. Butsch, it was Johan Frank or Johan Furtenbach. According to Prof. Vogelín, the initials "IF" would stand for Jacobus Faber. According to Nagler³, they are those of Johan Frank, an opinion which M. Baudrier seems to share⁴.

In any case, he was a German, no doubt a native of Basel.

Now, the first edition of these engravings that we know of, the one made by François Regnault, appeared

in Paris, in 1538, under the title *Historiarum Veteris Instrumenti et Apocalypsis Icones*. Apart from a few scenes illustrating the *Hours* of Hardouyn, 1507, this was the first series inspired by Dürer and Cranach to be published in France. It was taken up in Lyons, from 1542 to 1583, by the firm Gryphius, Sebastian first, then Antoine.

Sebastian had a brother, François, settled in Paris, and a relative, perhaps a nephew, Jean, who worked in Venice from around 1540 to 1557. François and Jean used the same trademark and motto as the firm in Lyons, frequently omitting to specify the place of origin. "The frequent and therefore deliberate omission of the mention of Paris or Venice would lead to the belief that the Gryphiuses established in these cities were trying to encourage a profitable confusion with the publications of the Lyonese workshop⁵."

Why not also admit that, thanks to

this, some editions could be made in common? In a period of forty years, the Lyons Gryphius firm produced ten editions of the *New Testament* illustrated by Master IF. The data we have on the trading customs of publisher-booksellers at that period, favor (until the archives of the Jean Gryphius are sought through) the assumption that some copies may have reached Venice and, from there, the Byzantine Empire.

One thing is certain, the painter of Dyonisiou had before him the engravings of Master IF; not only was he inspired by them, but he has very often copied them. It is all the easier to identify the model since Master IF, both more influenced by Dürer and more individual an artist, often departed from Cranach and his imitators.

Let us consider, for example, the *Adoration of the Elders* (*Revel*, IV). Dürer's composition is concentric, the twenty-four elders forming a circle around the throne where God and the Lamb are seated. Saint John, in the foreground, addresses one of them. An angel acts as a connecting link between the throne and the apostle. The entire scene, viewed through the opening of a door with an arched top ("and behold, a door was opened in heaven," *Rev.*, IV, 1), floats above a landscape.

Cranach (fig. 1) and all the group of his followers spread the elders out along an oval composition achieving more consistency in the poses, setting Saint John out in the foreground and omitting the door as well as the landscape altogether.

As to Master IF (fig. 2), he placed the twenty-four elders in two vertical rows along the open leaves of the door, which retains its arched form and its sill. The first elder on the left is shifted slightly toward the center and converses with Saint John, placed very much to the fore, outside the door. Between him and the throne, an angel, in front view stretches his arms out.

Now, this image, also unique in the various cycles of the *Revelation* copied from Dürer, reappears at Dyonisiou (fig. 3) quite literally. The artist was not able to retain the door, the scene being framed by others, but he kept the arched top of the door and had the sill replaced by a series of clouds. Had he been scared by the almost *trompe-l'œil* representation of Saint John, or had he rightly thought this

might disrupt the architectonic composition of the scene? Whatever it may be, he left him out, and made the throne and angel larger. The elder on the left, however, remained shifted. As to the angel, he retained the same attitude, the same tunic with short sleeves, exceptional both in Byzantine art and in the Western *Apocalypses* of the period. The divine throne equally rests on the "sea of glass like unto crystal" (*Rev.*, IV, 6).

Such parallels can be traced throughout the entire work. Limiting ourselves merely to Master IF's original interpretations, one could mention the most particular costumes of the four horsemen (*Rev.*, VI, 1-8), the attitude "of them that were slain for the word of God" (*Rev.*, VI, 9), lying under the altar, as per the text, instead of appearing in the lower left corner of the etching, as in Cranach's and Holbein's corresponding scenes. The temple measured by John (XI, 1) —a barrel-vaulted nave with transverse ribs resting on pillars—is so clumsily rendered that it looks like a baldachin, the artist having narrowed the nave and added two bare walls. The gesture of John, seen from the back, the two men discussing in front of the Dragon and the Dragon itself, remain identical (fig. 4 and 5). So are the child sitting on a piece of cloth (he is generally represented lying down) and carried toward the sky by two little angels, as well as the mace lowered by another angel on the seven-head Dragon (*Rev.*, XII, 1-18). Dürer, Cranach, and their followers had shown the kings, clerics and merchants mourning over the ruins of Babylon (*Rev.*, XVIII, 11). The kings can be identified by their garments, the clerics by their books and one merchant by a purse which he holds tightly against his body. The Master IF did not consider the latter sufficiently clear and added the piled up bales of goods. The latter which, turn up again in the works of Jean Maugin, Bernard Salomon and Pierre Eskrich, are faithfully reproduced at Dyonisiou.

The first scene of the Western cycle represents the vision of Saint John (fig. 6). The apostle is lying at the feet of a man with a sparkling face, who appears among seven richly decorated candlesticks. A sword projects out of his mouth and seven stars surround his right hand. He is dressed in an ample tunic held at the waist by a buckled belt.

This scene is different at Dyonisiou

(fig. 7). The apparition has the customary features of divine representations: black hair and beard, with no radiating rays or sword. A light mantle covers the dark tunic, the attitude is nobler, less theatrical, the seven candlesticks, also simpler, are placed along an oval line on an ellipse of clouds. The aged John is seated on a footstool in the foreground.

Why did the Byzantine artist, usually so faithful to the model, depart from it here? Did he consider it too different from the Byzantine standard? It seems more likely to assume that he was carried away by the model's own inspiration.

Indeed, Master IF, like Dürer and Holbein, added a frontispiece to his series which, as important as the other compositions, represents a young beardless Saint John, seated on the floor and writing on a tablet resting on his knees. An eagle, with an open beak and pointed tongue, and with one claw placed on the tablet, seems to be dictating to him. But John is gazing at the sky where Christ appears with a crown of thorns on his head, wearing a loin-cloth and a short mantle, and holding a large cross to which is attached and oriflamme. The latter identifies him as the Christ of the Resurrection. He is surrounded by a flock of small angels, rather crudely drawn.

The painter has done a real reinterpretation. He retained the theme, replacing the Western elements by the corresponding Byzantine ones. As Mlle. Renaud points out, this type of Christ is to be found on Mount Athos itself in the *Transfiguration*, at the Protaton Church as well as at that of the Vatopedi Catholicon. As to John, he chose to represent him in his old age, this being both closer to reality and more usual. He added the stool, but retained the expression of the face looking up at Christ. In spite of the poor quality of the photograph, one can see clearly, on the fresco, above the apostle's knee, the head of the eagle with its open beak and visperish tongue.

The next picture had become of practically no use. The artist omitted it and transferred some of its characteristic details to the first composition—the seven candlesticks, the belt and the seven stars in the right hand; this made him modify Christ's attitude slightly. Thus he created a new image, less faithful to the text than the traditional one, but

one that had become more imposing. How, indeed, could one translate into pictorial terms this Son of Man with hair "white as snow," with eyes "as a flame of fire" and with feet "like unto fine brass as if they burned in a furnace?" Western engravers had come as close to it as was possible, but they often verged on the bizarre or the theatrical, without attaining that grandeur which made John fall "as dead." As to this painter, he quite naturally found the hieratic dignity which is one of the characteristics of Byzantine art, but without departing from tradition. With the exception of the sword, this picture is often found in the Western manuscripts of the XIV Century, particularly in the Bibles fr. 897, fr. 6,258 and fr. 15,371, at the Bibliothèque Nationale, in Paris.

Should this imply that the Dyonisiou frescoes are within a trifle nothing but an imitation of Master IF's engravings? The merest comparison proves the contrary. The painter made the small vignettes, 82 x 52 mm., look monumental, and, above all he made them acquire a style. The angels of whom there are so many—with their black hair parted in the middle, their dark wings edged with light, are Byzantine. So is the

representation of the divinity who, as Mlle. Renaud points out, corresponds to the traditional iconography. The artist sets his light figures out against a dark background—a method to be taken up by Goerg in our own times—and, within a single picture, he separates its various scenes by means of most decorative white clouds. He thus emphasizes the visionary, supernatural, "apocalyptic" element of the text. Is there a personal rhythm to mention? The painter is too respectful of his model and at times even overdoes its exuberance. Nevertheless, in the first two pictures, the *Son of Man Appearing to Saint John* and the *Adoration of the Elders*, there is a consistency, a dignity, which are not to be found in the engravings.

But this is merely the dressing up in the Byzantine manner of copied themes.

Did chance alone guide the artist's selection or did he have several possible models at hand? This cannot be ascertained. But we can see that of all the XVI Century cycles of the subject, Master IF's *Apocalypse* definitely is the one which could most easily fit into the Byzantine canon. Much more restrained, more "classical" than his German predecessors, the engraver still escaped the Italian

inspiration which a Jean Maugin was so strongly influenced by as early as 1547. Or, rather, like Holbein, he retained just enough of it to temper the Germanic baroque. The garments and the attitudes of the figures are less mannered, simpler and more dignified than in the other sets, and thus come closer to the Byzantine dignity. Finally, in two pictures—the frontispiece (fig. 8) and the *Chaining of the Dragon* (fig. 9)—Master IF introduced a religious feeling which, we must admit, is totally lacking in Cranach and his followers. One need only compare Cranach's angel chaining the dragon dishevelled and conventional, the far too graceful Holbein's angel, and the even more effeminate Jean Maugin's or Bernard Salomon's angels, to appreciate the proud aloofness and the expression of inexorable justice of Master IF's angel. This detail alone is sufficient to show that he was a worthy artist filled with religious spirit.

Whether through choice or by chance, it is most fortunate that Master IF's *Apocalypse* came to spread over the lands, from France to Russia, passing through Byzantium and Rumania.

H. BRUNET-DINARD.

PEINTURES ESPAGNOLES PRIMITIVES INÉDITES

A SUJETS UNIQUES OU TRÈS RARES

Mon *Histoire de la peinture espagnole* a amplement démontré non seulement quel vaste champ de recherches l'art si riche de ce pays offre aux études iconographiques, mais encore combien son apport si grand et si édifiant dans ce domaine fut honteusement négligé par les savants qui, pour la plupart, n'ont basé leurs conclusions que sur les témoignages fournis par d'autres pays européens. Le présent article ajoute aux exemples multiples donnés dans les volumes de mon ouvrage déjà cité, quelques surprises iconographiques cueillies parmi des œuvres qui, toutes — sauf la première, les fresques de Bierge — sont empruntées à des œuvres ayant passé inaperçues jusqu'ici. L'examen de cette documentation, à l'exception toujours des peintures de Bierge, nous conduira à une série d'attributions définitives et, dans un cas même, à la précision d'une personnalité nouvelle dans les annales de la peinture espagnole.

1. LES DÉBUTS DU STYLE FRANCO-GOTHIQUE.

LES FRESQUES DE BIERGE.

Le vaste cycle mural de l'église Saint-Fructueux, à Bierge, dans la province de Huesca, de l'Aragon septentrional, appartient à plusieurs ensembles de fresques franco-gothiques de la région heureusement parvenus jusqu'à nous. Le nettoyage récent, suivi d'une excellente restauration, a fait ressortir des lignes, des surfaces,

et des sujets tout entiers cachés jusque-là sous une couche de crasse et que j'avais donc été empêché d'identifier dans le volume II de mon ouvrage (pp. 61-62). (Ces fresques ont été enlevées de l'église et ont pris le chemin, les unes du Musée épiscopal de Huesca, les autres du commerce d'art; mais, par souci de clarté, j'en parlerai ici comme si elles étaient toujours *in situ*)¹. Les résultats de cette restauration sont d'une haute importance iconographique, car certains des sujets représentés sont rares, ou même inconnus dans l'art chrétien et, de plus, ils nous font découvrir un peintre anonyme qui a dû travailler dès l'an 1300 environ et qui pourrait être l'auteur des fresques de l'église voisine de Barluenga². Ce peintre est doué d'un grand talent pour une narration vivante et lucide, racontée avec une économie d'acteurs et prêtant une simplicité, pleine de charme, à la plupart des œuvres de l'art franco-gothique. Il excelle, en outre, dans ce genre de compositions symétriques, pour lesquelles les Espagnols ont témoigné une préférence marquée tout le long de leur histoire médiévale. Ce cycle est inédit, non point dans le sens où le sont les autres peintures analysées dans cet article, puisqu'il a déjà attiré l'attention de quelques savants, y compris moi-même, mais du fait que la plupart des sujets représentés dans ce cycle n'ont pas été décrits, jusqu'ici, d'une manière suffisamment détaillée et précise.

Les fresques au haut du mur orien-

tal sont peut-être (sans l'être certainement), de la main d'un peintre un peu antérieur à notre maître, à qui échet la plus grande partie de cette entreprise, et qui a suscité nos éloges au paragraphe précédent. Il s'avère que les sujets qui, de part et d'autre du *Christ en Croix*, nous avaient tous intrigués, se rapportent à l'histoire du patron de l'église, l'évêque martyr de Tarragone, saint Fructueux, dont l'effigie apparaissait, autrefois, et se trouve peut-être d'ailleurs encore, dans une fresque cachée derrière l'autel beaucoup plus tardif, placé plus bas qui le montre flanqué des deux diacres saint Augure et saint Euloge, qui subirent avec lui le martyre du feu. Après avoir écrit le passage relatif aux scènes de saint Fructueux du cycle de Bierge, j'ai appris que le savant catalan très distingué, Juan Serra Vilaró, m'avait précédé de peu dans l'identification des scènes de la vie du martyr, mais comme le "Boletín Arqueológico", de Tarragone, où l'article a paru³, est d'un accès assez restreint et comme, pour certains détails, je ne suis pas d'accord avec son interprétation, j'ai décidé de conserver ici les paragraphes en question.

Les surfaces des deux côtés du *Crucifiement* étant trapézoïformes, la création de bandes horizontales, plus appropriées à un cycle narratif, présentait un problème ardu, mais l'artiste le résolut en séparant chaque trapézoïde en deux registres, celui du haut étant trapézoïforme lui-même et se terminant, tout en haut, par une

bande oblique, et le registre inférieur formant un rectangle long et étroit. Les scènes de l'histoire de saint Fructueux⁴, qui autrement sont très rares dans l'iconographie chrétienne, sont les suivantes : à gauche, dans le trapèze supérieur, son intronisation sur le siège épiscopal, et à la bande inférieure sa mise en accusation avec ses deux diacres, en présence du magistrat Emilien. En pendant, à droite et en haut (fig. 1), on trouve leur martyre par le feu et, en dessous, le transport par mer des reliques du saint évêque vers un monastère des environs de Gênes. Le vide irrégulier du trapèze aplati, dans la scène du martyre, est comblé dans le coin, en haut et à gauche, par deux anges qui portent au ciel les âmes de saint Fructueux et de ses compagnons. Serra Vilaró semble croire que, dans la scène où saint Fructueux siège sur son trône, l'importance est donnée à la nouvelle de l'arrivée des émissaires d'Emilien, qui apportent à l'évêque et aux diacres l'ordre d'apparaître devant le magistrat; mais tous les participants de la scène semblent être des ecclésiastiques, celui qui se trouve immédiatement à gauche du trône et qui préside à la cérémonie, portant les habits d'un autre évêque. Serra Vilaró reconnaît dans les deux personnages qui regardent par une fenêtre, à l'extrême droite, Babylas et Mygdonius, des parents d'Emilien, qui, d'après le récit, virent monter au ciel, pour le martyre véritable, l'âme de saint Fructueux et celles de ses diacres. Mais aucune des sources que j'ai pu consulter ne permet de conclure à leur présence pendant l'intronisation ou à l'arrivée des messagers⁵.

Il est difficile de suivre le savant catalan dans sa théorie qui veut que les réceptacles, portés par plusieurs personnages dans la scène du martyre, aient contenu le vin avec lequel les chrétiens ont, à l'ancienne manière classique, éteint la conflagration. S'il en était ainsi, le couple agenouillé serait en train de vider les bassines; mais il est évident que, fidèles à la tradition franco-gothique qui s'attache aux détails concrets du récit, un épisode macabre de l'épreuve est illustré par les serviteurs qui ramassent dans les bassines, au fur et à mesure qu'ils tombent du bûcher, les morceaux de chair et d'os brûlés, afin de les passer aux chrétiens debout derrière eux. L'une de ces escarilles est représentée plus haut que les autres comme pour mieux tomber dans le réceptacle d'un serviteur, et la littérature fait remar-

quer la répartition immédiate des cendres parmi de nombreux fidèles. D'ailleurs, Serra Vilaró, tout en s'occupant surtout du vin, accompagne la reproduction de cette scène d'une légende qu'il appelle « la récolte des cendres ». Le côté déplaisant du sujet est atténué par le rendu agréablement conventionnel des flammes et des débris humains mi-brûlés. Comme souvent, dans le cycle de Bierge, et dans l'art franco-gothique, en général des inscriptions latines donnent l'identité de la plupart des personnages de la scène du martyre; ainsi, les deux serviteurs sont appelés *ministri*, et les chrétiens *populus*, terme employé souvent pour des groupes dans les fresques de la province de Huesca. (Un « s » a été ajouté à tort au mot *ministri*, et le « us » conventionnel de *populus* a été, à tort aussi, transformé en « o »⁶.) Saint Fructueux est considéré comme ayant, après sa mort, apparu aux fidèles et leur ayant ordonné de réunir les reliques qu'ils se partageaient, ce qui expliquerait la scène de la translation du corps du saint. Toutefois, le corps ayant ensuite été démembré, selon une coutume pieuse, quelques fragments en furent rendus à Tarracone, et des légendes parlent de leur partage entre plusieurs autres villes.

Au mur oriental, en bas et à droite, les scènes autour de l'image de saint Jean l'Evangéliste, debout, se rapportent toutes au vain effort de le brûler, à Rome, dans l'huile bouillante; mais, ainsi qu'il arrive fréquemment dans les grands ensembles muraux et dans les retables d'Espagne, le récit s'étale sur le plus grand nombre possible d'étapes afin que le décor couvre bien tous les compartiments disponibles. Nous voyons, tout d'abord (fig. 2), un délateur montrant à Domitien des fidèles qui écoutent le sermon de saint Jean; l'Evangéliste est ensuite conduit devant l'empereur (auquel un démon inspire de mauvais desseins); plus loin, apparaît le martyre dans l'huile bouillante, mais à droite, rompant le développement du récit qui va de gauche à droite, on voit l'épisode précédent de la flagellation⁷, la tondaison simultanée⁸, et, enfin, Domitien qui l'exile à Patmos, cette île dessinant ses beaux contours et sa végétation schématisée. Le récit de la vie de saint Jean continue sur quatre registres à la paroi méridionale voisine. Tout en haut, saint Jean compose l'*Apocalypse* dans la même île de Patmos délicieusement stylisée; suit une scène que je ne me rappelle

pas avoir vu ailleurs : l'assassinat de Domitien en châtiment de ses crimes (fig. 3); enfin, une autre scène est si effacée que je n'arrive pas à la déchiffrer (serait-ce l'accueil de l'Evangéliste à Ephèse?). Dans la zone suivante, il ne subsiste que la résurrection de Drusiane, une grande fenêtre ajoutée à cet endroit ayant détruit le reste. Les aventures de saint Jean avec les deux jeunes et riches disciples du philosophe Craton recouvrent les deux zones inférieures; thème fréquent dans les retables consacrés à cet apôtre, mais conté ici en une longue suite d'épisodes afin d'assurer le décor de toute la superficie. D'abord, le saint reconstitue les pierres précieuses brisées, sur l'ordre de Craton, pour marquer le mépris des biens de ce monde; il baptise, ensuite, le philosophe et les jeunes gens convertis par ce miracle; plus loin, il leur donne ces pierres précieuses pour qu'ils les vendent et consacrent l'argent à des œuvres chrétiennes; les jeunes gens ayant renié la religion chrétienne, le saint est représenté leur enseignant le mépris des richesses; et, à l'encontre de leur avarice, il transforme des verges en or et des cailloux en bijoux. L'épisode final est celui de la résurrection du marié, miracle qui amène le repentir suprême des jeunes gens.

Le cycle de la vie de saint Nicolas, qui fait pendant à celui-ci, sur le mur septentrional, et dont je n'ai pas pu décrire les thèmes dans mon volume II, comprend, de gauche à droite et de haut en bas, les épisodes suivants : Enfant nouveau-né, et d'une piété précoce, le saint refuse de téter aux jours d'abstinence; devenu un adolescent, il prête attentivement l'oreille, à l'école, à l'enseignement de son maître; arrivé à la maturité, il est consacré évêque de Myre. Le récit des deux premiers compartiments du second registre, nous offre encore un exemple, parmi les fresques de Bierge, d'un sujet⁹ qui ne m'est pas habituel dans l'art religieux : la femme chez qui il logeait lors de son accession au trône épiscopal, apprend, en rentrant des cérémonies de l'intronisation, qu'entre temps le démon avait jeté son enfant dans le feu (c'est l'enfant qui apparaît, ici, dans un pot au-dessus des flammes) et elle supplie saint Nicolas de ramener son fils à la vie (fig. 4). Aux deux compartiments suivants, on voit la légende bien connue de ses charités aux trois jeunes filles tombées dans la misère, ceci au mépris de l'ordre chronologique, puis-

que c'est un événement antérieur à sa consécration épiscopale. Dans la première scène, ces jeunes femmes montrent à leur père un amas d'or que le bon saint avait laissé silencieusement choir chez elles (le mot *carner* ou *garner*, est inexplicable, près du père décrit comme un noble appauvri)¹⁰. Mais, à gauche, nous avons vu un exemple de ce réalisme qui caractérise l'œuvre de notre artiste : un groupe de jeunes débauchés, aspirant ouvertement à la vie honteuse à laquelle le père destinait ses filles ; et la seconde scène étale devant nous les largesses que Nicolas fait ensuite à la famille.

Les deux sections suivantes figurent un autre épisode fréquent de la vie du saint : le meurtrier (appelé *carnifex*) et sa femme, ayant tué un garçon, dont le mari tient la tête et dont l'une des jambes sort du tonneau, s'approchent, la hache à la main, des deux frères endormis ; plus loin, le saint les ramène tous à la vie. Dans la plus grande partie du compartiment suivant se déroule l'histoire assez connue¹¹ du démon, déguisé en femme, ordonnant aux pèlerins d'emporter sur leur navire l'huile inflammable, et de saint Nicolas déjouant ces menées diaboliques. Mais, comme la mer et les navires figuraient déjà dans cette section, a pu y être ajouté, à droite, un autre miracle, celui du garçon à la coupe (sauvé plus tard par le saint) tombé dans la mer d'un bateau. Trois dernières scènes, pour moi sans parallèle, terminent ce cycle : l'huile miraculeuse coulant du tombeau de saint Nicolas pour guérir les maladies des suppliants ; le débiteur malhonnête jurant sur le sépulcre du saint qu'il remboursera l'or emprunté à un Juif ; et, enfin, le même — une fois écrasé par une charrette et une fois le bâton à l'or, malhonnêtement caché, brisé — ressuscité par la vertu du saint, tandis que le créancier, terrifié, accepte la foi chrétienne (fig. 5). Le problème de la réunion des détails compliqués de la fin du récit dans un seul compartiment, est résolu par une des meilleures compositions schématisées et symétriques du maître. Au centre, le prévaricateur git écrasé sous la charrette, serrant encore dans ses mains le bâton frauduleux ; puis (comme, par exemple, dans les peintures de *Saint Zénobie ressuscitant un enfant*, par Benozzo Gozzoli), il revient à la vie, la réunion maladroite des deux corps étant cachée par une roue du char qui forme une sorte de motif décoratif central

dans la composition. Le Juif étonné est contrebalancé par le conducteur du char et l'intervention divine est symbolisée, au centre et en haut, par l'un de ces nuages stylisés, fréquents dans ce cycle et où apparaît soit la main de Dieu soit, comme ici, un ange.

2. LE STYLE FRANCO-GOTHIQUE TARDIF. LE MAÎTRE DE SAINT-NICAISE.

Sur le chemin des recherches longues et ardues destinées à tirer des ténèbres du passé et à isoler l'œuvre de peintres espagnols anonymes — tâche à laquelle mes collègues et moi-même, nous nous sommes attachés avec l'espoir, parfois réalisé, de découvrir de nouveaux noms d'artistes — nous pouvons aujourd'hui, en lui attribuant une seconde œuvre, définir une nouvelle personnalité artistique, celle de l'auteur du retable franco-gothique tardif des *Saints Nicaise et Sébastien*¹². Ce retable, après avoir passé par plusieurs collections, est à présent, si je ne me trompe, au Musée archéologique de Madrid (fig. 6). Ne connaissant pas la provenance de ce nouvel antependium (fig. 7) et n'ayant pas la certitude que le retable déjà connu, provienne d'Eulate, en Navarre (la 3^e éd. reliée des catalogues de l'Exposition de Barcelone de 1929, massacre l'inscription du retable, en appelant, par exemple, Eulate du nom d'une ville qui n'existe pas, *Erbite*)¹³, je suis forcé de désigner ce peintre comme le Maître de Saint-Nicaise ce qui le distingue mieux que ne le ferait le vocable de saint Sébastien, plus souvent représenté et ce qui est préférable aussi à un pseudonyme qui serait tiré d'un personnage de l'antependium, saint Dominique de Silos, le retable du Prado étant une œuvre bien plus importante. Toutefois, pour une raison qu'on ignore, saint Nicaise, de Reims, n'est pas aussi rare en Espagne qu'ailleurs, dans l'iconographie chrétienne, et pour une raison également inexplicable, il y apparaît en compagnie de saint Sébastien. (Cette combinaison se trouve aussi dans un retable sculpté, dans la chapelle latérale de l'église de Boléa, près de Huesca, dont la prédelle peinte appartient à l'école de Pedro de Aponte à ne pas confondre avec le retable de l'autel principal qui est de la main d'Aponte lui-même. Il est associé à saint Sébastien dans un contrat fait par le peintre Martín García, en 1516, pour un retable disparu de l'église Saint-Augustin à

Saragosse¹⁴.) Le culte de saint Dominique étant particulièrement développé dans la Navarre méridionale où il était né et où il avait passé ses années de jeunesse, il n'est pas impossible que l'antependium provienne de cette région (une théorie assez douteuse l'associe aux régions frontières entre l'Aragon et la Catalogne)¹⁵ ; cela restituerait de la vraisemblance à la lecture de l'inscription (Eulate en Navarre) du retable des saints Nicaise et Sébastien. Il en résulterait que le centre de l'activité de l'artiste serait à placer dans cette partie de l'Espagne où fleurissait, en effet¹⁶, une école de peinture franco-gothique tardive, fort vivante et qui allait se prolonger au-delà du XIV^e siècle, limite habituelle de ce style, jusqu'au début du Quattrocento.

Je suis, maintenant, à même d'attribuer, au Maître de Saint-Nicaise, une œuvre de plus, que j'ai pu étudier en 1931 dans une collection privée, à Madrid, et où l'on trouve une persistance, sur les antependia, du décor à personnages au lieu de l'ornement pur (fig. 7). Le grand bénédictin espagnol, saint Dominique de Silos, trône au centre, sous les traits d'un abbé mitré ; autour, il y a quatre scènes se rapportant à lui et dont trois pourraient tout aussi bien se rapporter à d'autres saints du même Ordre. A gauche et en haut, il prêche aux membres de sa confrérie ; au-dessous, Notre-Seigneur et deux anges viennent le visiter sur son lit de mort ; dans le compartiment, à droite et en bas, on ne voit que son tombeau orné, suivant la coutume de l'époque, de pleurants et d'aucun des pèlerins si habituels, par ailleurs, aux sujets de ce genre sur les retables espagnols. Le quatrième épisode, en haut et à droite, caractéristique de saint Dominique de Silos, est assez rare en art. D'après le récit, un Musulman de l'Afrique du Nord, dans la crainte de l'activité vigoureuse du saint qui libérerait les captifs des mains des Maures, enfermait la nuit venue, un esclave chrétien auquel il tenait beaucoup, dans un coffre sur lequel il se couchait, en y attachant un chien ; il gardait même auprès de lui un coq et une poule afin d'être réveillé à l'approche du saint qu'il redoutait. La scène sur l'antependium montre le saint déjouant les précautions de l'infidèle, en soulevant tout le dispositif, y compris le Maure endormi (ici vu en nègre), et s'apprêtant ainsi au vol miraculeux sur la mer, qui devait permettre au saint thaumaturge de transporter toute cette

charge à son monastère de Silos, près de Burgos. On voit sur le tableau le chien et le coq, mais non la poule, et derrière le coffre deux captifs qui ne sont pas mentionnés dans le récit¹⁷ que je connais. Je ne saurais donc dire s'ils sont censés avoir été abandonnés ou bien amenés par le saint pour former une sorte de cortège triomphant à l'infidèle.

✱

Les liens avec le retable des *Saints Nicaise et Sébastien* sont à l'appui de notre attribution. Le même modèle a servi pour le *Saint Dominique* et pour *Saint Nicaise prêchant*. Le type des deux prisonniers derrière le coffre et du Christ apparaissant au moine moribond se retrouve dans les scènes narratives du retable et même quelque peu dans le saint Sébastien central. Les fonds très parés derrière l'abbé assis et les deux scènes de droite, ornées d'un treillis de losanges bruyamment décorés, se retrouvent, à peu de choses près, dans les scènes des *Saints Nicaise et Sébastien*; et les motifs en pointillés du plancher de la salle où prêche saint Dominique, et aux murs de sa chambre, est quasi repris sous les effigies qui se tiennent debout au centre du retable. Plus encore que le retable, l'antependium révèle le style franco-gothique à son déclin, revêtant la manière de l'art flamand du début du xv^e siècle antérieur à la cristallisation par les Van Eyck dont les sculptures de la Bourgogne et de l'Espagne soumises à l'influence bourguignonne se sont inspirées plus que la peinture européenne. Cet antependium doit donc être, au moins, aussi tardif que la date inscrite sur ce retable : 1402. Il est intéressant que l'un des principaux centres d'expansion du style bourguignon dans la sculpture espagnole, soit la Navarre du début du xv^e siècle, soumise à l'influence du sculpteur flamand où français, Janin Lomme, et que la Navarre ait fort probablement été, comme nous l'avons remarqué, la région d'Espagne où le Maître de Saint-Nicaise avait travaillé. Les pleurants du sarcophage de saint Dominique de Silos sont conçus, en effet, d'une façon très proche de ceux du tombeau, de 1416, de Charles III, par Lomme, à la cathédrale de Pampelune.

La seule autre représentation médiévale que je connaisse de la scène de saint Dominique de Silos libérant le captif enfermé dans un coffre, est un panneau, le fragment d'un retable,

dans la Collection de Don Miguel Martí, à Valence, et qui doit être l'œuvre d'un peintre de Valence du milieu du xv^e siècle que je ne parviens pas à identifier (fig. 8). Les différences iconographiques avec l'antependium consistent seulement en ce que, sur ce panneau, le maître du captif est un blanc et non un nègre, et que dans l'arrière-plan il y a un plus grand nombre de ces mystérieux prisonniers ligotés. Le retable de la haute Renaissance, à l'église paroissiale de Cañas, ville natale de saint Dominique, comprend cet épisode parmi les diverses scènes de sa vie¹⁸.

3. LE STYLE ITALO-GOTHIQUE. DOMINGO VALLS.

Les volumes de mon *Histoire de la peinture espagnole* montrent le nombre surprenant d'œuvres conservées de ce peintre qui, dans la seconde moitié du xiv^e siècle, dans le Maestrazgo (région du nord de Valence s'étendant de la mer vers l'ouest)¹⁹, propagea un style assez proche de celui des artistes catalans, les Serras, et se fit connaître aussi par une série de grands retables d'une variété de thème hétéroclites. Ces deux traits caractéristiques apparaissent dans deux panneaux (fig. 9), passés de la Collection Van Stolk, à La Haye, à celle du major F. H. A. A. Wagner, de la même ville, qui figurent parmi les peintures les plus charmantes et les mieux exécutées de Valls, et où un sens de la composition et une imagination aussi vive que délicate font oublier les imperfections de métier. Le sujet de l'un des panneaux est la *Dormition*, fidèle encore à certains éléments de la tradition romane, car les deux séraphins qui encerclent la mondanité du Christ recevant l'âme de sa mère, sont figurés par de grandes ailes sortant de petits médaillons centraux dans chacun desquels on voit les contours d'un visage. Si ma mémoire ne me fait défaut, je n'ai jamais vu ailleurs le thème de l'autre panneau, à savoir la visite des dévôts et des malades au tombeau de saint Pierre, à Saint-Pierre du Vatican, à Rome. Dans cette composition symétrique et agréable, le tombeau occupe le premier plan au devant d'un autel, au-dessus duquel s'élève une sorte de chapelle avec des pseudo-statues de saint Pierre et de saint Paul (peut-être suivant l'une de ces traditions d'après lesquelles saint Paul aurait été enseveli dans le même

sépulcre que saint Pierre); deux anges, disposés symétriquement, sont descendus du ciel pour encenser le lieu saint. Parmi les pèlerins alignés au bas du panneau, on voit une femme possédée d'un démon qui est délivrée par la vertu des reliques; ainsi, cette peinture nous offre un exemple ancien d'une de ces scènes de guérison par la puissance du corps des saints, qui seront représentées fréquemment sur les retables espagnols. (Dans l'école de Valence pendant le commencement du xv^e siècle, Gonzalo Pérez a peint la scène bien moins élaborée de la visite des dévôts à la chapelle de Saint-Pierre, sans la tentative de Valls de reconstruire l'aspect véritable de l'édifice²⁰.) Les panneaux de la Coll. Wagner comprennent des montants du retable dont ils faisaient autrefois partie, où sont figurés des personnages traités comme des statues de portails gothiques : à côté de la *Dormition*, il y a la *Saint Pierre (?) et sainte Marguerite*, tandis qu'à côté de la composition de saint Pierre, c'est *Saint Paul et une sainte*, sans aucun attribut distinctif.

Les vastes dimensions et l'intelligence du programme iconographique de certains des retables peints par Valls apparaissent dans la représentation des cadres gothiques sculptés des deux panneaux Wagner qui indique qu'ils appartiennent au même retable que la série des panneaux des Collections Bacri et Eymonaud de Paris^{20A} avec des scènes tirées surtout de la vie de saint Pierre et de saint Michel. Je crois à présent que ce vaste ensemble comprenait aussi les panneaux inspirés par la vie du Christ et de la Vierge, des Collections Muntadas et Dalmáu, de Barcelone. (Le *Jugement dernier* du retable était divisé en trois parties, la *Résurrection des morts* appartenant à MM. Bacri et *l'Accueil des élus au ciel et des damnés dans l'enfer* à la Collection Muntadas²¹.) La *Dormition* de la Collection Wagner faisait partie des scènes consacrées à la Vierge et le panneau du pèlerinage romain du cycle de saint Pierre.

4. LE STYLE HISPANO-FLAMAND EN ARAGON. MARTIN BERNAT.

Un retable de l'Ermita de la Virgen, à Luesia, dans la partie nord-est de la province de Saragosse, avec les images des *Saints Fabien et Sébastien* souvent associés en peinture (leur

fête tombant le même jour, le 20 janvier)²², présente toutes les caractéristiques du style de Bernat; mais comme ce retable est exécuté un peu plus soigneusement que la plupart de ses œuvres, je me suis parfois demandé si l'auteur n'en serait pas un autre peintre très proche (ni Miguel Jiménez cependant qui a souvent travaillé avec Bernat, ni le maître d'Oslo)²³, dont la personnalité n'a pas encore été bien distinguée du groupe homogène des disciples aragonnais de Bermejo, de la seconde moitié du xv^e siècle. Les deux saints debout dans le compartiment principal se détachent sur un fond de brocard aux couleurs d'une qualité brillante caractéristique, et il n'y a pas d'abandon de la règle qui fait consacrer le centre au *Crucifiement*. Les deux scènes de gauche représentent le *Couronnement papal de saint Fabien* et la *Décollation de saint Fabien*. En pendant, à droite, les scènes consacrées à *Saint Sébastien*; en bas, au martyre du saint par les flèches, mais en haut, à deux épisodes, côte à côte, que je n'ai jamais vus ailleurs parmi les représentations de scènes de sa vie (fig. 10). Les récits qui en existent ne décrivent pas d'une façon explicite une apparition de Notre-Seigneur à saint Sébastien destinée à le guérir des blessures des flèches; mais il est dit que, plus tard, saint Sébastien déclarait, à l'empereur, que le Sauveur l'avait ressuscité; et c'est là le sujet de la première des deux scènes. Mrs. Jameson dit n'avoir « jamais vu de représentation de la scène où saint Sébastien (ayant survécu à la torture des flèches) confronte l'empereur sur les marches de son palais et plaide en faveur des chrétiens persécutés » et elle ajoute que « pourtant, on ne saurait souhaiter de sujet plus beau »²⁴. Eh bien, si elle avait étendu ses longs voyages jusqu'au petit village aragonnais de Luesia, elle aurait trouvé ce thème à la moitié droite du compartiment, mais je crains qu'elle n'aurait trouvé que l'humble artisan espagnol n'avait pas su tirer assez parti des possibilités dramatiques qu'elle-même y avait senties, en dépit de toute fervente intensité conférée à saint Sébastien et de l'air perplexe et courroucé de l'empereur. Sur la prédelle, il y a des personnages à mi-corps; ce sont *sainte Catherine* (?) (je crois discerner son attribut; la roue)²⁵, *sainte Apollonie*, la vierge martyre si vénérée en Aragon, *sainte Engracia* (avec son

emblème, le clou) et *sainte Cécile* (avec l'orgue figurant une des toutes premières fois comme son attribut) aux côtés de *l'Homme de douleur entre deux anges*.

5. LE STYLE ARAGONAIS DE LA SECONDE MOITIÉ DU XV^e SIÈCLE SOUS L'INFLUENCE CATALANE. MARTIN DE SORIA.

La découverte constante d'œuvres inconnues de ce maître témoigne à la fois du grand nombre de peintures anciennes conservées en Aragon, et de la grande vogue dont lui-même a joui. Mais ce qui est décourageant, c'est que la profusion des commandes l'ait obligé de confier à des assistants moins doués une grande partie de sa production. Cet envahissement de son atelier se laisse particulièrement sentir sur le retable de *Saint Blaise*, à l'église paroissiale de Luesia (où nous venons de découvrir, dans un ermitage, une œuvre de Martin Bernat), mais l'intérêt iconographique de cette peinture nous en donne quelque compensation. Au-dessous du sujet habituel du *Crucifiement* central, on voit, debout, le saint évêque adoré par un donateur ecclésiastique agenouillé; l'inscription, en espagnol, creusée en relief, l'appelle *San Blas glorioso*. Les parties latérales et la prédelle comprennent huit scènes de sa vie. Six d'entre elles se voient assez souvent: sa consécration comme évêque, les gens du prince le trouvant dans le désert parmi les bêtes, la guérison d'un enfant ayant un os dans la gorge, la veuve lui apportant en prison la tête et les pieds de son porc que le saint avait arraché à un loup, les bourreaux le dépeçant avec des peignes de fer, et, enfin, sa décollation. Les deux autres épisodes, de part et d'autre, de la *Messe de saint Grégoire*, au centre de la prédelle, me sont aussi nouveaux dans l'art religieux: ses sept suivantes livrées comme lui à la torture par les peignes de fer (la décollation des femmes qui fait suite à cette scène se trouve pourtant sur le retable de *Saint Blaise* par le Maître de la Pentecôte, Cardona, à la Collection Tintorer, à Barcelone)²⁶ et sa sortie miraculeuse de l'étang rempli de païens qui, privés de la protection divine, y avaient été noyés (fig. 11). (Il n'existe pas de photographie de la torture des sept femmes²⁷.)

6. LA TRANSITION VERS LA RENAISSANCE DANS L'ÉCOLE DE VALENCE. LE MAÎTRE CABANYES.

Pour le panneau du Musée Provincial de Valence représentant l'histoire de *Saint Roch et de son chien*, dont la provenance est inconnue (fig. 12) (h. 105 cm, l. 60 cm²⁸), nous arrivons à l'attribution à un membre tardif du cercle du Maître Perea, le Maître Cabanyes, et cela non seulement parce que tous les candidats rivaux se laissent écarter avec certitude, mais aussi en raison de rapprochements inéluctables avec ses autres œuvres. L'histoire, très rarement représentée, est la même que celle d'une peinture de la cathédrale de Léon que je suis encore moins enclin à attribuer à Rodríguez de Solís que lorsque je préparais mon volume XI²⁹. Au fond, le chien préféré du noble Gothard lui vole son pain; au second plan, on voit le maître qui suit son chien et, au premier plan, il le découvre au moment où il est sur le point de donner le pain au saint pestiféré. Le style est très conforme, en général, à celui de Maître Cabanyes, et pour trouver des analogies précises, tout à fait convaincantes, il suffit de se souvenir de la prédelle de son œuvre la plus importante, le retable de *Saint Denis et de sainte Marguerite*, autrefois au Musée diocésain de Valence et détruit pendant la guerre civile espagnole³⁰. Saint Roch et Gothard, au premier plan du tableau, sont des types constants de ses œuvres, et saint Roch est, de plus, quasi-identique au Christ de la *Descente de Croix* de la prédelle (fig. 13), ou bien encore, au bourreau qui tresse la couronne d'épines, à l'extrême droite de la *Flagellation*. Par ailleurs, Gothard a presque le même visage que la tête du voile de Véronique sur la scène de la *Via Dolorosa* (fig. 14). Le paysage de la *Déposition*, lui-même, rappelle la campagne et les bâtiments parmi lesquels se déroulent les épisodes secondaires de la vie de Saint Roch. Le genre de nimbe qui l'entoure n'est pas courant dans l'œuvre du maître Cabanyes, mais on le voit, néanmoins, autour des têtes des saints dans les sections secondaires de son retable de saint Pierre, à l'église S. Esteban de Valence.

CHANDLER RATHFON POST.

THE INVENTORY AFTER DEATH OF CHARLES LE BRUN PAINTER IN ORDINARY OF LOUIS XIV (1690)

Painter in Ordinary to the King, Chancellor and Rector of the Academy of Painting and Sculpture, director of the Royal Gobelins Manufacture of the Furniture of the Crown, Charles Le Brun was the great "producer" of the Louis XIV style.

His leadership and influence, exerted not only on monumental, religious, easel or portrait painting, but also on architecture, sculpture and the main industrial arts, cover nearly half a century of the history of French art, its pursuits, its trends and its adjustment to the glorification of the monarch.

While Le Brun the artist is famous, the man who succeeded in attaining an exalted position and gaining such ascendancy over his contemporaries has remained well-nigh unknown.

The Inventory of his personal belongings made after his death, which was luckily discovered recently among notarial archives at the Archives Nationales, seems therefore worthy of some attention¹. For, apart from the abundant and precise information it contains on Le Brun's property, his everyday life, his collections and his activities, it also affords a glimpse of the artist's character, philosophy, and esthetics.

In the course of forty or fifty years of hard work, thirty of which were in the service of Louis XIV, Le Brun had amassed considerable wealth.

At the time of his death, on Feb. 12, 1690, he possessed the comparatively large sum of two to three hundred thousand *livres* in furniture, jewelry, silver, bonds and property.

Indeed, as early as in 1651, when the only important work he had yet done was the decoration of the hôtel Lambert, Le Brun had started to buy buildings and land in Paris.

Curiously enough we learn, thanks to this inventory, that he often made these purchases in other people's names, among whom figure the sculptor Martin Desjardins and the poet Philippe Quinault, of the French Academy².

Le Brun's buildings were located on the left bank of the Seine, either in the Faubourg St-Marcel or in the Faubourg St-Victor, not far from the Abbey of St-Victor, which was on the present site of the Halle aux Vins. (One of Le Brun's houses opposite the ditches of the Abbaye St-Victor

had as a tenant the engraver François Chauveau, who died in 1676³).

In spite of its rather late date, the so-called plan of Turgot (1736) shows the approximate location of the main houses having belonged to Charles, Le Brun at his death. They stood along the rue de la Doctrine-Chrétienne or des Fossés St-Victor, now rue Cardinal-Lemoine, from the place marked with a cross on our reproduction (fig. 1) up to the rue des Boulangers. In this first street, Le Brun also owned the first two houses on the left.

From 1657 on, Le Brun lived in the house he had just bought in the rue de la Doctrine-Chrétienne, where No. 11 stands today; it is one of the houses shown on Turgot's detailed plan opposite the word "*des*" (fig. 1). Here he lived until 1663 or 1664, after which date he moved to the Faubourg St-Marcel, Grande rue, Paroisse St-Hippolyte.

At probably about the same time, Charles Le Brun again bought, on the rue de la Doctrine-Chrétienne, the main portion of a building "where hung the Fleur-de-lis" together with a tennis court and another building. This house must have been one of the two just before the corner of the rue des Boulangers.

In spite of having established himself at the Gobelins, probably in 1667 when the Royal Manufacture of the Furniture of the Crown was started at the Gobelins, he kept the Fleur de Lis for his personal use. The tennis court which characterized it is mentioned in the inventory along

1. This document is not the same as the Inventory of the works of art belonging to the King which were in the custody of Le Brun in his capacity of Painter in Ordinary. This important document—one of the earliest catalogues of the collections of the Crown, was published by JULES GUIFFREY; it was also repr. by HENRY JOUIN, *Op. cit.*

2. A nephew of Charles Le Brun, or Charles II Le Brun, Auditeur at the Cour des Comptes, married, in 1685, the daughter of Quinault. To show what great pains Le Brun was taking to conceal the additions brought to his property we may refer to his paper dated Feb., 1675, instructing Jean-Baptiste Tuby, sculptor of the King's Buildings, husband of one of his wife's nieces, to collect her rent and draw up the lease of a house which he owned in the rue Neuve des Deux-Portes. Three fifths of the sum collected were to be handed to Le Brun; two-fifths to Tuby.

with the annexes of his house on the rue de la Doctrine-Chrétienne.

It can be assumed that Le Brun sometimes sought the seclusion of this house. The inventory shows that it was completely decorated, with furniture, works of art, linen and clothes in trunks. Le Brun's library was there—one both for work and relaxation, including religious books or their translations, books on mathematics, or with figures, a Montaigne, Pascal's *Pensées*, Racine, a set of the "Mercure galant" and also Aretino's letters. It was in this house, a ceiling of which represented "a feminine figure on clouds, wearing a helmet and accompanied by an eagle, retouched by the hand of M. Le Brun," that his widow, Suzanne Butay, retired and where she died in 1699, leaving it to one of her nieces, the wife of the painter François Verdier (A partition of the houses left by Charles Le Brun had taken place on March 31, 1694⁴).

The various identifications of Le Brun's dwellings rue de la Doctrine-Chrétienne, facilitated by this Inventory, would prove once more—were it necessary after Jules Hubert's 1867 study—that the Painter in Ordinary had nothing to do with the rue du Cardinal-Lemoine mansion, considered as his and bought by the City of Paris in 1912⁵. An interesting specimen of early XVIII Century architecture, this was erected between 1700 and 1702 by Germain Boffrand for Le Brun's nephew and general legatee, the auditeur at the Cour des Comptes, who paid for the work it entailed with the money he received for the sale of his uncle's Montmorency estate⁶.

**

Like so many XVII or XVIII Century renowned artists, Charles Le Brun had always wished to own

a country house where he might enjoy leisure and fresh air. So, not later than in 1667, he became a land owner in Montmorency⁷. In 1669, he bought, in Montmorency, a piece of land planted with "cherry-trees"⁸ and, after several purchases, as usual under another person's name, he bought a large house "with garden and *héritage*" including forty fenced in acres, as well as a XIV Century fief called the Fief of Thionville, for the sum total of 20,000 *livres*. It was from it that Le Brun drew the lordship of Thionville, a title given him in the inventory and on his epitaph at St.-Nicolas-du-Chardonnet (fig. 6).

Very soon, Le Brun turned into a real lordling, took oath of fidelity and homage to the house of Condé belonging to Montmorency and became eagerly attached to the defense of his local interests, expert in the sale of the fruit from his orchards. Purchases, barter and gifts from the Prince de Condé enlarged his estate in a few years.

Thanks to the Prince's and the Paris Archbishop's patronage, Le Brun succeeded in having moved a watering trough and alleys that inconvenienced him. He obtained even more: the transfer of the Montmorency to St.-Denis road which cut his two estates apart.

Close to the house bought in 1673, clearly seen on an etching by his intimate friend, Israël Silvestre, on the left (fig. 2), Le Brun built, a pleasant cottage, the *Logis Neuf*. Tradition naturally attributes the *Logis Neuf* to the architect Jules Hardouin Mansart, which remains to be proved. For the present, we must content ourselves with identifying, on the left of Silvestre's etching, the two arches as high and as wide as the city wall, which Le Brun was also allowed to build in order to join his two houses.

The other front of the *Logis Neuf*, the façade "on the canal" (fig. 3) had in its center two superimposed porticoes forming a loggia. They were to be hollowed out in the early XVIII Century and used by Watteau as a background for one of his pictures, the *Perspective* engraved by Crépy⁹. At that time, alterations had been made in the château of Montmorency by the architect Cartaud for the collector Crozat le Pauvre, who had bought it in 1702 from Le Brun's heirs; later it was to pass to the Marshal of Luxembourg, and was

destroyed by a gang of terrorists at the beginning of the XIX Century¹⁰.

The busts decorating "the hall overlooking the canal" and the "façade on the said canal" in Le Brun's time which Silvestre's second engraving shows on either side of the superimposed porticoes (fig. 3), are listed in the Inventory. They may be considered as the painter's tokens of gratitude toward most of those who contributed to his wealth—the King, the Dauphin, "M. le Prince," and Chancellor Séguier.

Silvestre's two etchings give but a faint idea of the gardens at Montmorency, their alleys bordered with rare or exotic trees in tubs naturally attributed to Le Nôtre. Yet, more than three quarters of a century after Le Brun's death, Jean-Jacques Rousseau praised their beauty in a well-known page of *Confessions* and, following Dezallier d'Argenville, said that Le Brun himself has supervised the planting. Anyway Le Brun certainly improved the estate as much as he could.

He is supposed to have built, after his designs, and to have adorned with paintings, a water tower surrounded by porticoes, as well as to be responsible for an Orangerie rebuilt in the early XVIII Century by Oppenordt.

As for the Montmorency grotto at the back of fountains and a series of sheets of water falling in cascades, from which Le Brun one day made his gardener's son emerge in the guise of a Cupid to recite a complimentary poem and present a beautiful ring to Henri Testelin, Secretary of the Academy, the Inventory only mentions, at its entrance, a swan and a child of lead, intended for the middle of a circle of water opposite this grotto.

This brevity is most regrettable. Indeed, Guillet de Saint-Georges, after mentioning the figure of a child in marble—this time astride a dolphin—by the sculptor Jacques Sarrazin, stated that M. Sarrazin had also made for M. d'Esnault, Controller of the Buildings, a *Centaur*, a *Satyre* and the *Nymph Echo*. All of them, he added, "placed in the grotto of a pleasant dwelling in Montmorency

5. This building can be seen on the detail of Turgot's plan (fig. 1), between a courtyard and a garden. In 1718, Watteau lived with the painter Wleughels in one of the houses along this street which were included in Le Brun's legacy to his nephew, and which have since been pulled down.

6. The inventory after death of Le Brun's nephew, *Op. cit.*, mentions the minutes of May 3, 1702 of the checking and acceptance of all this work by Boffrand. Let us note that Boffrand was a cousin through marriage of Le Brun's nephew. Contracts for the carpentry were signed on May 3, 1700 with François Havart, sworn expert, contractor of the King's Buildings whose corresponding receipt is dated July 1, 1709.

10. In his unpublished last will, Le Brun considered the sale of his estate of Montmorency. However, his wife as well as his nephew and heir, kept it. It was sold only three years after the death of Suzanne Butay, *Requêtes du Palais* on Sept. 2, 1702, by a Court decision, *Op. cit.*

since bought later by M. Le Brun.¹¹ These statues were already in a bad state¹² and the later Inventory mentions neither the *Centaur*, the *Satyre* nor the *Nymph Echo*. As for the marble child astride a dolphin, it seems to be checked in Le Brun's Paris house, rue de la Doctrine-Chrétienne¹³.

✱

The charm of the Montmorency Park, the attractiveness of its water-works, soon captivated persons of rank. The Dauphin, Louis XIV son, who studied drawing with Israël Silvestre, drew inspiration from the Logis Neuf for a composition which was treasured by the Painter in Ordinary and, later, by his widow.

The "Mercure galant" of June 1679 reviews at length "M. le Duc's" trip to Montmorency with a big train among whom are mentioned the Duke of La Rochefoucault and M. de Condom, that is Bossuet.

Many other visitors preceded or followed them. M. Le Brun, says a XVII Century author (Guillet de Saint-Georges)¹⁴, "had quite a talent for entertaining his friends and conversing with them; his connections with scholars often resulted in parties princely both in fare and entertainment; as for the political world, he had the art of differentiating between people by showing deference according to and qualification rank; he made himself emphatically proper, but had no taste for the superfluous: he was perfectly beautiful lodged and furnished, and had more than a few pictures and curios which he was the origin of."

All this furniture, pictures and curios reappear in his Inventory. They adorned the halls and the rooms of Le Brun's quarters at the Gobelins and at his houses in the rue de la Doctrine-Chrétienne, in Paris, the rue des Bons-Enfants, in Versailles, since called rue du Peintre-Le-Brun, as well as in Montmorency¹⁵.

A great contribution to the history of furniture and the decorative arts was made by these cabinets in marquetry, in tortoise-shell, in copper and pewter, by the couches surmounted by mirrors, the tables, the statuettes in ebony, Brazil wood, walnut, carved, fashioned and gilt.

Interest in them is enhanced by the mention of the arms given to Le Brun, "*d'azur à la fleur de lis d'or; au chef cousu de sable chargé d'un soleil d'or, au timbre de face*," lavished everywhere in perhaps too great abundance.

Though one cannot stop to enumerate all the objects that Lewed as frame for the everyday life of Louis XIV's Painter in Ordinary, we should, it seems, at least give an idea of it by describing, after the Inventory, the decoration of one of the main display rooms, the Indian room at the Logis Neuf of Montmorency.

In an alcove the walls of which were covered with hand painted linen appliqued with silk gauze and strips of taffeta, stands the bed, with figures and animals painted on the back in "Chinese fashion", the gauze counterpane lined with yellow linen, and all around a light material with silvery flowers, edged with scallops. The furniture is made of blackened wood "China fashion;" it includes two armchairs and ten straw chairs, with the back and seats covered with a striped taffeta on which are painted figures, animals and flowers, "Chinese manner." A small ebony cabinet with marquetry of imitation lapis lazuli and jasper, stands opposite a chest, or safe, of Chinese wood inlaid with mother-of-pearl. The top of the table in the center is of gypsum plaster, its background being decorated with flowers and birds of different colors; on the scallops of the gilt pillars serving as stands appear "the arms of the deceased *sieur* Le Brun."

Nearby, in a small glass case, lies a swaddled infant, with a wax head, resting on a Chinese mattress and pillow.

The mantelpiece is adorned with a marble bust of Charles V, also with a small low-relief representing *Diana fondling a stag, and with dogs*; in the fireplace, instead of fire, there are two large horns and a big vase of Dutch faience, two other pots with

handles in Nevers faience with a blue background, serving "to put flowers in" probably very much like the vases from the royal apothecary's shop, preserved in the Versailles hospital.

Gilt glass jars, crystal holy-water basins, marble statues, etchings by Callot, Silvestre, or after Le Brun's pictures, complete the furnishings.

Although there are comparatively few inventories giving the description of such a complete ensemble of the craze for "Lachinage," the Montmorency furniture is not exceptional. However, its presence in the house of Le Brun proves that the creator, the dictator of the Louis XIV style, was not afraid to break away, in his own home, from the decorative formulae he had imposed on an entire generation of artists; rightly or wrongly it seems to be indicative of something more than the wish to follow a fashion, and this should be kept in mind when studying the evolution of taste at the end of the XVII Century.

After enumerating the furniture, the faience, the porcelains, the gorgeous gold and silver plate, Mme Le Brun's valuable jewels or the diamond-studded portrait case offered by Louis XIV when in Dec. 1662, he ennobled Le Brun, and which the latter wished to be preserved by the descendants of his nephew and heir through all time¹⁶, the Inventory lists the sculptures owned by the painter.

Their estimate was made by Girardon and Martin Desjardins? Notwithstanding these famous experts, they do not deserve much of our attention. There is no mention of any artist's name except for one bronze after Jean de Bologne, and the descriptions are brief. Along with apparently modern works, there are many pieces of Antiquity—heads, busts, a few plaster casts—all quite natural for a passionate admirer of the Ancients.

And, last of all, come the paintings appraised by Noël Coypel and Gabriel Blanchard.

✱

Among the paintings listed in the Inventory after death and which were Le Brun's private property, originals clearly listed as such are rare.

The Flemish school is represented with a portrait by Pourbus and two companion-pieces by Van Dyck, the portraits of a painter and of a sculptor; there is also a *Queen of England as St. Catherine*, "coming

13. ... a white marble figure of a child modelled in the round, the said child astride a dolphin, playing with the latter's tail, a work by Sarrazin approximately a foot and a half high... For GUILLET DE SAINT-GEORGES it is "two and a half feet" high.

15. In 1681, Louis XIV had had granted 20,000 *livres* to Le Brun "to build a house on the plot of land His Majesty had given him at Versailles". Le Brun had had built there "with His Majesty's consent" two houses bordering on one side that of the

Archbishop of Rims (*sic*) and on the other that of M. Lebel (*Inventory after death*). After Le Brun's death, these houses remained owned jointly by his two heirs his wife and nephew.

from Van Dyck"—a distinction which might have a meaning; then, Van Dyck's portrait in tapestry, and this is about all.

The Italian school is even poorer; we note just the *Last Supper of our Lord* by one of the Bassanos and the *Portrait of the Young Duke of Sforza* "painted by Titian," leaning on a pedestal, with a dog asleep at his feet.

As for the French School, naturally apart from Le Brun's own works, one hardly finds but a landscape by Bourdon, a flower painting on white moire by Baptiste (Jean Baptiste Monnoyer, called Baptiste, 1634-1699¹⁷) the inevitable landscape by the dealer painter Herault, and two miniatures by Mlle Chasteau¹⁸, a *Virgin* after Correggio, and a *Magdalene* after Guido.

These miniatures precede a lot of copies of all kinds—of paintings by great Italian Masters from the royal collections, of Titian's *Madonna with the Rabbit* and *Allegory of the Marquis d'Alvalos*, of Carracci, Guido, Correggio, Domenichino, Veronese. The Inventory also mentions some ten copies "of M. le Poussin," *Diogenes*, the *Sabines*, the *Earthly Paradise*, the *Promised Land*, some *Bacchanalias* and *Landscapes*.

The presence of these and of the above-mentioned copies indicates a faithful respect, some well-known painters, the loyalty to the lessons and teachings of Poussin which the theoreticians of the second half of the XVII Century adopted at the instigation of Le Brun.

**

When coming to speak of Le Brun's own works, we must recall that, in accordance with the instructions given by Louvois, the seals had been affixed on all the works of the Painter in Ordinary from the time he was pensioned by the King, as well as on all of his drawings as soon as his death had been announced. They were then seized on behalf of Louis XIV, and their listing can be found in the documents published by Jules Guiffrey or in the inventory of the Louvre drawings.

The canvases, considered as the artist's private property, supply, how-

18. Antoinette Héault, wife of the engraver Guillaume Chasteau (1642-1695). Her masterpiece was a miniature after Le Brun's *Tent of Darius*. The Louvre owns yet another miniature by her after the *Defeat of Porus* or *Porus Wounded*.

ever, some interesting facts about neglected or unknown works, made during the main periods of Le Brun's career and particularly at its beginning.

Among many others we thus find mentioned the portrait of Le Brun's maternal grandfather, and not that of his father or uncle. This head of an old man, in which could be discerned "the good taste to which M. Le Brun was predisposed in the expression of his models," as said by Guillet de Saint-Georges and Nivelon, had been painted when the painter was only thirteen to fifteen years old¹⁹. In the XVIII Century, this portrait was part of Bouchardon's collections.

Several important copies of Rafael's works are to be related to another passage of this same Guillet de Saint-Georges, which mentions that during his four-year stay in Rome, beginning from 1642, "M. Le Brun made precise studies from Antiquity through works by Rafael."

After his return to Paris, when he was starting on the long series of his decorative works, Le Brun, as stated by the same biographer of yore, "had earned great renown for his portraits."

From this time on until his death he always kept the copy of the *Portrait of President Bellièvre*, for whom he painted one of his first ceilings²⁰.

While he was working on another decoration at Essonnes, for M. Hesselin, he undertook the portrait of the latter with his son—"partly finished and partly sketched," the Inventory specifies in listing the canvas.

Another portrait, that of "*Dame Jabach*" which has remained unknown, probably dates from the time when Le Brun was busy with the large Berlin painting of the *Jabach Family*.

As for the *Portrait of Fouquet* and its copy, later mentioned in the Inventory, they show, in passing, that Le Brun remained loyal to the land-

lord of Vaux. At the time of Fouquet's downfall, Le Brun doubtless agreed to keep several of Fouquet's works of art for him; among which a copy after Titian, bronze busts, "two Egyptian seated figures in touchstone," and an Egyptian Queen which the Inventory after death specifies, is to be given to Madame, Fouquet's 21 widow.

But Le Brun was not always so gracious.

Around 1657, he had quarrelled with the Sulpicians for whom he had been working for several years. The reason of this quarrel was the painting of a *Portrait of M. Olier*, "according to the sole idea he had of this great man," who had recently died.

This controversial portrait, as well as its copy, is likewise praised in the Inventory which also calls attention on two important works painted for the Sulpicians. At the same time as a ceiling, of which there merely remains an engraving by Simonneau, Le Brun had begun for the Sulpicians, in 1650, a series of ten pictures which were to represent the ministry of the Virgin revealed in her various mysteries, according to the dogmatic and theological data supplied by M. Olier²². The *Descent of the Holy Ghost* or the *Triumph of the Virgin* (fig. 4), painted, according to Nivelon "*au premier coup*" (spontaneously) and which was to be engraved by Gerard Audran, was the first of the series which remained unfinished.

In accordance with M. Olier's wish, the Virgin, surrounded by the holy women appears on a platform at the foot of which eleven apostles express their astonishment and joy for the divine revelation taking place. On the right and in the middle ground, a twelfth apostle is standing alone and calm, in an attitude repeated in several portraits of artists, simply facing the spectator. This twelfth apostle is Le Brun himself, who had obtained from M. Olier permission to include his own features in this representation. For this, or for some other reason, the *Descent of the Holy Ghost* remained close to Le Brun's heart.

Toward 1671, reconciled with the

19. The Inventory after death, however, corroborates Guillet de Saint-Georges, statement concerning the portrait of Le Brun's father in these words, "...another picture representing Mr. Le Brun the father of the aforesaid deceased, also painted by the aforesaid deceased C. Charles Le Brun." Nicolas Le Brun, father of the Painter in Ordinary, was a sculptor; he died in 1648. The little we know about his works gives weight to two unpublished contracts signed on May 18 and Aug. 30, 1619 respectively for a fountain at the Guise Mansion and the casting of a figure.

21. A procedure had taken place in 1671 concerning pictures and works of art removed by Le Brun from Fouquet's dwellings. The terms of the judgment pronounced on this by the King's Privy Council and the passage of Le Brun's Inventory after death stress Le Brun the latter's efforts to save all he could of his first patron's belongings.

Sulpicians, he asked them to have the picture returned to him for some final retouches; but ten years later he had not yet given it back. Le Brun thus got plenty of time to make a copy of it which he left, in his unpublished will, to the Carmelites of the Faubourg St.-Jacques who already owned many important works by him, begging the nuns to accept the gift and to remember him in their prayers.

It is this copy made for the Carmelites by Le Brun himself that is now at the Louvre²³, and not the one made for the Sulpicians. Sold during the Revolution, bought back in the XIX Century, it to-day adorns the altar of either the Issy seminary or the seminary of the rue du Regard. It was thought at one time that there were still other copies of the *Descent of the Holy Ghost*, and the Inventory seems to confirm this, for it mentions a *Pentecost* "after M. Le Brun with some of the heads retouched by him."

Following the *Descent of the Holy Ghost*, Le Brun started on a *Visitation* for the Sulpicians. Because of the above-mentioned quarrel, he refused to finish it in spite of repeated requests. However, he kept its "sketch," 12 feet high by 8 feet in width; his pupil and nephew through marriage, François Verdier, "who excelled in copying the originals of this great master," must have benefited from it when the Seminary asked him, in 1697, to paint the same subject.

The Inventory mentions various pictures by Le Brun which were either unfinished or have remained unknown. First among these are two signs of the Zodiac, *Aries and Taurus*; then, *Esther and Ahasuerus*²⁴ "a sketch

of a Virgin, 2 feet and a half high and 2 feet wide, holding the sleeping Christ-Child on her lap," a Saint Cecilia, and finally portraits, those of *M. de Ratabon* by Le Brun himself²⁵, of *Dame Perrault*, of *Madame de Montespan*, the latter two in pastel.

Some other sketches are also mentioned, that of the portrait of "*sieur Ausse*," of the *Portrait of a Woman*, of the *Portrait of an Armed Man* "*With a White Scarf*" (sic), of the *Portrait of a Young Man* "*in his Shirt Holding a Fencing Foil*."

Several portraits of *Louis XIV* seem to have escaped until now the attention of scholars, but the description given of two or three of them in the inventory is precise enough to help their eventual identification. The most important among them, "only sketched except for the head," was a half-length portrait of the King wearing a black jerkin trimmed with fur, a red ribbon on his shoulder and an embroidered cross-belt with fringes "on top of every thing."

A copy after a Le Brun original represented the King, his hand leaning on a helmet adorned with black feathers, standing out against a rich brocade background. There was also an Allegory, the theme of which had been invented for a ceiling, showing *Louis XIV* in a chariot drawn by two horses "led by Victory and Fame, crowned by Immortality and accompanied by Abundance."

If, in comparison with these portraits, the copies of a *Holy Family in Egypt* (possibly the one engraved by G. Rousselet²⁶), of *Mary Magdalene at the House of the Pharisee*, painted for the Carmelites (at the Academy of Fine Arts in Venice²⁷), of the *Flagellation of Our Lord* (the original, engraved by C. Tardieu, which Le Brun's wife wished to keep, was

however taken by *Louis XIV*²⁸), of a *Crucifixion* (H. Jouin mentions several²⁹), are all of lesser importance, the copy "of the head of Mlle Silvestre, dead" requires some comment.

Mlle Silvestre was Henriette Sélin-cart, the wife of the engraver Israël Silvestre, known to have been a great friend of Le Brun. Beautiful and brilliant, she died in 1680 when she was barely thirty-six years old. She was buried at St.-Germain-l'Auxerrois and Le Brun painted for her tomb her portrait on a white marble medallion, which is mentioned in all guide-books of Paris. Rescued by Alexandre Lenoir at the time of the Revolution, this medallion was—after the Restoration—given to Israël Silvestre's descendants in whose possession it remains to this day. They also own the original drawing by Le Brun representing the deceased, her head gently inclined on her shoulder, and retaining after her death the charming harmony of her features (fig. 5). This drawing, showing a restrained emotion, adjoins in the Inventory with another "colored" drawing representing *Religion Triumphant over Heresy*, and intended for a dissertation³⁰, gives us a glimpse of a Le Brun quite different from the one who usually painted such themes as all the *Triumphs of Constantine*, the *Palaces of the Sun*³¹, the *Presentations of the Virgin at the Temple*, the *Martyrdoms of St.-Stephen*, which he deemed important for his fame to have engraved, and sold by "sieur Perron, concierge of the Academy."

Charles Le Brun kept in his home the copper plates and the prints of all these engravings which were made, at his own expense, by such artists

23. A passage in the longhand Carmel chronicles specified that this canvas had been given (read bequeathed) by Le Brun "in gratitude for the fact that the works he had executed in this house had made him know."

24. Sketched by Le Brun and given by him to François Verdier "in order to be finished and then given as a present from Le Brun to Monsieur Robert, the King's prosecutor at the Châtelet." NIVELON (*Op. cit.*) speaks in his manuscript of the life of Le Brun of a "... small picture representing the young king Ahasuerus sketched in large size." Further on he states: "Although this picture has not been finished..." The above passage of the Inventory completes NIVELON's testimony. In his will, Le Brun advised his heirs to seek M. Robert's counsel if they should be at variance with each other. There are at Louvre a drawing for a canvas by Le Brun,

Esther and Ahasuerus, known through an etching by Sébastien Le Clerc No. 6135, as well as several studies for the same subject: Nos. 6136-6139.

25. "... the portrait of the said Sr. Le Brun, oval, in its border supposed to be by his hand," doubtless one of the two oval portraits by Le Brun mentioned by H. JOUIN, *Op. cit.* The Inventory also mentions "another portrait representing the said Sr. Le Brun painted in small size with its border by the hand of the said dame Le Brun," an "ivory bust representing M. Le Brun," a "half-length portrait also representing M. Le Brun" and "another very small enamel portrait of the said Le Brun," together with several medals. The ivory bust must be the one attributed to R. S. Jaillot, which figured in the Alexandre Lenoir sale in 1837.

30. Frontispiece of the dissertation of Abbot of Polignac (1686), engraved by G. Edelinck. The *Mémoires inédits...*, t. 1 (1854, pp. 66-67) relate how successful was this supposedly camaïeu work. H. JOUIN points out two drawings at the Louvre related to this dissertation. PIERRE MARCEL ET J. GUIFFREY, 5928 (strangely enough described as a "decoration for a semi-dome") and 6389. Le Brun's inventory after death notes, with regard to this frontispiece a "promise signed by Abbot of Polignac on June 16, 1686 for the benefit of the said deceased Sr. Le Brun in the sum of two thousand livres..."

31. The *Palace of the Sun*, a clay model of a composition for the ceiling of the Guardroom of the Vaux Castle, engraved on four plates by Gérard Audran. The original of this model was bequeathed to Jean-Baptiste Tuby, husband of the niece of Suzanne Butay, Le Brun's widow. Tuby sold it for 1,200 livres on Dec. 4, 1699 to Charles II Le Brun.

as Gerard Audran, Alexis Loir³², Edelinck, Simonneau or Scotin.

The Inventory after death, following the estimate made by Pierre Mariette and Gerard Edelinck, who were then willing to forget some altercations with Le Brun and later with his widow, appraised them³³ together with the prints, at over thirteen thousand *livres*. (All these copper plates seem to have been bought back by the painter's nephew after the death of Le Brun's widow, in 1699³⁴.)

There was also a very high price set for the sixty-seven prints of the *Battle of Porus*, the forty-one copies of the *Battle of Arbelles* and the other prints of the *History of Alexander* which Le Brun probably kept in order to sell them to whoever asked for them. This may be the reason why the etchings of the *History of Alexander* figure in so many artists' inventories of the second half of the XVII Century.

Keeping in mind what a contemporary biographer of Le Brun said about him, that "he never had a liking for the superfluous," and that he did not hesitate to put in his will a legacy of sixty *livres* for the caretaker of Montmorency, we may bring out one aspect of his character

which would explain many a thing. For through out, the items of the Inventory after death of Charles Le Brun there is revealing himself ever more to us, not the man who decorated Versailles of who was the director of the Royal Gobelins Manufacture of the Furniture of the Crown, but the man himself rather than the artist, as we have stated at the beginning of this article.

✱

Leaving aside his undeniable talent and his eagerness in the pursuit of his work, his vanity—proved by the lavish arms in all his dwellings, his ability to amass property, his wealth—made of Le Brun what he wished to be, namely, a prince among the artists of his time. This is still more clearly apparent in the papers which form the last part of the Inventory. It is not possible here, to go through them all in detail, but let it suffice to mention that they include the deed of Sept. 25, 1683, drawn up by Le Brun, when he felt that the death of Colbert, a fortnight earlier, held unpleasant consequences in store for him. By this deed Le Brun expressed his wish that the chapel of St-Nicolas-

du-Chardonnet, in which was to be placed the monument to his mother, and in which his own tomb was to be erected³⁵, be made the burial-place of Academicians.

Although the members of the Royal Academy found the "donation" very agreeable, they were not so tactless as to take advantage of it, and the gift was completely forgotten by the end of the XVIII Century (At that time it was brought to the attention of the Academy by the sculptor Jean Jacques Caffieri, the last scion of the Le Brun family³⁶).

It is interesting to recall this gesture of Louis XIV's Painter in Ordinary. It corroborates the opinion of his contemporaries that he was domineering, and exceedingly ambitious, and these we also consider to be the outstanding traits of his character as well as the chief incentive of his career. At the time when Le Brun's supremacy seemed to be rightly threatened in all fields, these traits prompted him to take this ultimate step in order to dwell in death as in life, at the head of the Royal Academy of Painting and Sculpture in whose founding he took such an active part.

ROGER-ARMAND WEIGERT.

32. The *Fall of the Rebel Angels* on two plates paid fifteen hundred *livres* by Le Brun on Jan. 8, 1686.

33. With regard to the etching *Christ and the Angels* the Inventory after death of Le Brun's wife mentions a "sentence passed at the Châtelet on May 14, 1697, by which Gerard Edelinck (*sic*) engraver, has been condemned to pay to the said deceased dame Le Brun the sum of 500 *livres*."

TROIS DESSINS INCONNUS

POUR

DES TABLEAUX CÉLÈBRES

Les survivances historiques sont souvent déconcertantes, et nous ne savons pourquoi ni comment certaines œuvres d'art ont passé à la postérité tandis que tant d'autres sont perdues, et il en est de même d'une poignée de dessins de maîtres anciens qui, malgré leur caractère transitoire, sont parvenus jusqu'à nous. Cela s'explique facilement lorsqu'il s'agit de quelques-uns des plus grands maîtres, dont les importantes commandes étaient exécutées à l'aide de tout un atelier; les apprentis et élèves collectionnaient les dessins et les esquisses du maître auxquels ils tenaient beaucoup et qu'ils cherchaient à conserver à leurs propres fins. Il y a, ensuite, de ces dessinateurs qui le sont par goût et penchant, comme Dürer, pour n'en citer que le plus grand, ou d'autres peintres allemands, pour qui, on le voit, le dessin achevé est une fin en soi qu'ils signent soigneusement de leurs initiales et qu'ils considèrent comme une œuvre indépendante. Bien que de tels exemples soient rares dans l'art italien du XVI^e siècle, celui-ci compte des dessins qui, tout en étant des études pour des tableaux, témoignent, par leur ampleur et leur perfection, du soin que le peintre a apporté à leur exécution pour la valeur intrinsèque de ces des-

sins eux-mêmes, et pour la satisfaction de produire une œuvre d'art qui se suffit. (Raphaël nous a légué les meilleurs et les plus grands dessins de cet ordre.) Il n'en n'est pas de même du Titien dont les dessins sont si rares qu'on n'est pas encore parvenu à se mettre d'accord sur l'authenticité de ceux qu'on croit être de sa main. A Paul Véronèse seuls quelques dessins rehaussés à la craie (sur papier bleu) étaient attribués jusqu'à ce que, il y a près d'un quart de siècle, un bon nombre de croquis à la plume — études ou compositions pour ses tableaux révélant sa propre facture — virent le jour. L'apport du Tintoret au domaine des dessins est bien connu, mais il est toujours possible que la théorie actuellement en vigueur et qui ne lui reconnaît que des fusains, se trouve contredite par la découverte de dessins à la plume ou à la sanguine, qui trahissent sa main indubitablement. Il y a des dessins traités dans les techniques les plus diverses, donnés à Pordenone, tandis qu'on n'en relève presque aucun d'autres de ses contemporains célèbres. On connaît des centaines de dessins par Palma le Jeune, très peu du Corrège, qui a dû faire simplement d'innombrables études pour ses coupes, des centaines aussi de

dessins par le Parmesan — sans compter les masses de fausses attributions et de copies entassées dans toute collection de dessins ou quelques feuilles éparses que nous pouvons attribuer à Lotto, à Morone, à Bordone.

Jusqu'à présent il n'y a, en réalité, qu'un seul dessin qui soit attribué à Moretto, une esquisse pour le *Christ à Emmaüs*, à la galerie de Brescia, et c'est le but de cet article sommaire de lui en attribuer un de plus présentant deux études pour des peintures. (Entre temps, deux dessins de plus, attribués à Moretto, ont fait partie de l'exposition de dessins de maîtres anciens, à la Royal Academy, à Londres, en 1953¹.) Lorsque j'ai signalé ce dessin (fig. 1 et 2) pour la première fois à un des plus grands collectionneurs et connaisseurs de dessins londoniens, il riposta qu'il ne pouvait y avoir question de dessins de Moretto ici-bas. Cette forme radicale d'une opinion si souvent portée à propos de tant de maîtres, bien qu'exprimée d'une façon moins dictatoriale, piqua ma curiosité pour les dessins de maîtres que l'on ne considère pas comme des dessinateurs. Le dessin étant le moyen d'expression le plus naturel dont quasi tout le monde se sert au moins dans son

enfance, il est difficile à concevoir qu'un peintre — aux époques où le papier, bien que plus coûteux qu'aujourd'hui, était abondant — n'ait point fait de dessins pour lui-même, afin de copier et de conserver ce que la nature offrait à sa vue et de se faire une idée plus nette de ce qu'il s'appropriait à peindre.

A en juger d'après le contenu des collections publiques et privées, les artistes du XVII^e siècle ont produit une quantité énorme de dessins. Mais, tandis que nous connaissons des milliers de dessins du Guerchin et des centaines de Carrache, de Pietro da Cortona et du Bernin, pour n'en citer que quelques-uns, nous n'en connaissons quasi pas du Caravage et de ses disciples. Un dessin d'Orazio Gentileschi semble donc digne d'être publié ici à la suite de la première feuille; c'est, sans aucun doute, une étude (fig. 4) où l'on trouve la première ébauche d'un tableau bien connu de la galerie Liechtenstein (attribué autrefois au Caravage).

Le troisième dessin que nous publions ici et qui est d'une importance beaucoup plus grande, est celui du Greco (fig. 3) pour son tableau de la coll. Zuloaga, à Zumaya, l'*Ouverture du Cinquième Sceau*. (Il n'existe qu'une seule version du Greco de ce thème de l'*Apocalypse* de saint Jean, VI, 5. Elle fut reconnue par Hugo Kehrer, *Op. cit.* Cette scène de l'*Apocalypse* n'a pas été gravée par Dürer².) S'il semble audacieux d'attribuer un dessin au Greco, dont on ne connaît jusqu'à présent que deux études de personnages isolés — le *Saint Jean* de la Bibliothèque Nationale de Madrid et le *Saint Matthieu*, autrefois dans la coll. Marc Farquhar Oliver, à Londres — on a la preuve, avec documents à l'appui, qu'à sa mort, cent cinquante dessins furent légués à son fils. C'est donc là un témoignage, du moins à l'égard de ce seul artiste, d'un phénomène que j'essayais tout à l'heure de faire admettre d'une manière générale, et notamment que l'absence de dessins par certains peintres, doit être due au fait que ces dessins ont disparu et non au fait qu'ils n'ont jamais existé. Et je suis convaincue qu'une comparaison du dessin avec la peinture — où d'importants changements dans le nombre des personnages ont entraîné des modifications de forme — ne laisse aucun doute sur la paternité du Greco.

Ces trois dessins se trouvent dans

la coll. du Dr Victor Bloch, à Londres, dont deux traits caractéristiques portent leur reflet sur ses éléments constitutifs : la prédilection de ce collectionneur pour les dessins italiens, et le grand intérêt qu'il porte à l'histoire de l'art. Il n'est donc pas étonnant de trouver dans sa collection, réunie hors de tout souci de provenance ou d'attributions consacrées, des échantillons de la main de peintres dont « l'écriture » de dessinateur, si l'on peut dire, n'est pas bien connue.

Lorsqu'on ne peut pas reconnaître dans un dessin la touche et la technique déjà connues, grâce à une série d'exemples certains, comme étant propres à un artiste donné, le style général et l'individualité du peintre, reconnaissables dans toutes ses œuvres, doivent servir de base à une nouvelle attribution. C'est ce qui est arrivé pour le dessin de Moretto (fig. 1) à la plume et au bistre, mesurant 175x73 mm, et qui rappelle aussitôt le type féminin des peintures de Moretto, c'est-à-dire la célèbre *Sainte Justine* de Vienne. Il suffit de parcourir les œuvres de Moretto pour retrouver l'utilisation de ce dessin, dans le rétable de l'église Saint-Jean-l'Évangéliste, à Brescia, pour le personnage de sainte Agnès. Il y a de légères différences dans la robe de la sainte; l'exactitude avec laquelle le peintre a reproduit la chemise et le corsage du modèle a été relâchée dans le rétable, et le costume de l'époque a été haussé à la dignité d'un style plus vague et plus conforme à l'état de sainteté du personnage et des autres saintes qui entourent Agnès, en adoration, comme elle, de la Vierge et de l'Enfant trônant au-dessus d'eux sur les nuages. Mais si des doutes pouvaient encore subsister sur l'attribution de ce dessin à Moretto, ils seraient dissipés par le verso de la feuille, coupée de part et d'autre, et où apparaît une partie d'une autre composition de Moretto (fig. 2). Nous y trouvons les deux personnages de gauche de la peinture de Moretto, *la Manne dans le désert*, à la même église Saint-Jean-l'Évangéliste. En plus de la fraîcheur de la touche qui ne permet pas de penser à une copie d'après une peinture murale, les déviations qu'on note entre les deux prouvent que ce dessin est une étude préparatoire. La pose de l'homme à gauche est entièrement changée du fait qu'il porte un vase qu'il soutient sur sa tête de sa main gauche; de même, son pied gauche est posé paral-

lèlement au plan perspectif, au lieu de former un angle avec le fond de la peinture.

Le dessin à la plume et au bistre qui est attribué ici à O. Gentileschi (fig. 4) (230x180 mm), était facilement reconnaissable grâce à son sujet; et ses rapports avec la célèbre toile de la coll. Liechtenstein avaient déjà été signalés par un propriétaire antérieur, avec d'ailleurs les deux inscriptions « *Caravaggio* » à l'appui, avant l'époque où, d'un commun accord, l'attribution du tableau passa du Caravage à Orazio Gentileschi. Ce dessin n'est pas encore une vraie esquisse pour le tableau en question, mais une impression rapide d'un jeune personnage avec un luth, la première idée pour ce genre de sujet. Dans le tableau, la jeune fille est en train d'accorder son instrument pour jouer un quatuor, ainsi que l'indiquent les autres instruments posés sur la table. La pose et l'inclinaison de la tête s'en trouvent changées; le luth et la main gauche de la musicienne sont placés plus haut; la coiffure et la robe sont légèrement modifiées; et le bloc de bois qui sert de siège au modèle est tendu de velours. Mais la pose des jambes, la manière dont tombe la jupe et se forment les plis, sont pareilles dans cette conception — sans doute la première en date — de la composition du célèbre tableau.

Je tiens à attirer l'attention sur le dessin du Greco sus-indiqué, qui est une sanguine sur papier à gros grain, de 492x310 mm (fig. 3). En dehors des différences entre le tableau et l'esquisse, il y a la ressemblance frappante entre la tête de saint Jean et d'autres œuvres du Greco, telles que les deux *Têtes d'anges* sur le fragment de la coll. du Marquis de la Vega Inclán, à Tolède³, et le *Saint Sébastien* du Marquis de Casa Torres, à Madrid⁴, dont l'analogie de type et de style pourrait servir de preuve à ce rapprochement presque dans la même mesure que les rapports avec l'*Ouverture du Cinquième Sceau*, à Zumaya. Ce tableau est une œuvre tardive du Greco, exécutée entre 1610 et 1614, année de sa mort. Ses dessins s'étaient accumulés dans son atelier, comme nous le savons, mais que s'est-il passé ensuite? Ont-ils été brûlés, dispersés, ou bien les retrouverait-on un jour, peut-être conservés tous ensemble encore?

L. FROHLICH-BUME.

TABLE DES MATIÈRES OF CONTENTS

VI^e PÉRIODE — VOLUME LXIV — VI SERIES

Juillet-Décembre

1954

July-December

WINSLOW AMES

- Some Physical Types Favored by
Western Artists 91
Translation. 131

OTTO BENESCH

- A New Contribution to the Problem
of the *Portrait of Fra Luca Pacioli*. 203
Translation. 227

GERARD BRETT

- A Reredos From the Workshop of
Jan Borman at the Royal Ontario
Museum of Archeology, Toronto,
Canada. 47
Translation. 74

H. BRUNET-DINARD

- Le Maître IF, inspirateur des fresques
de l'*Apocalypse* de Dyonisiou.... 309
Traduction. 363

EMILE DACIER

- Catalogues de ventes et livrets de
salons illustrés et annotés par Ga-
briel de Saint-Aubin, 13, Catalo-
logue de la vente Calvière (1779). 5
Traduction. 69

SUZANNE DAMIRON

- La Revue « l'Artiste », sa fondation,
son époque, ses animateurs..... 191
Traduction. 223

FERNAND DAUCHOT

- Le Christ jaune* de Gauguin..... 65
Traduction. 80

OTTO DEMUS

- Observations on the Frueauf Work-
shop. 229
Translation. 292

L. FROHLICH-BUME

- Three Unknown Drawings for Fa-
mous Pictures 355
Translation. 377

GEORGES GAILLARD

- Deux Sculptures de l'Abbaye des
Moreaux, à Oberlin, Ohio 81
Traduction. 129

ROBERT GENAILLE

- L'œuvre de Pieter Aertsen 267
Traduction. 305

GUSTAVE VON GROSCHWITZ

- The Significance of XIX Century
Color Lithography 243
Translation. 298

FISKE KIMBALL

- The Beginnings of the *Style Pompa-*
dour, 1751-1759 57
Translation. 77

BORIS LOSSKY

- L'Apollon et Issé dans l'œuvre de*
François Boucher 237
Traduction. 296

CHANDLER RATHFON POST

- Unpublished Early Spanish Paintings
of Unique or Very Rare Themes. 317
Translation. 366

LEO VAN PUYVELDE

- L'Enigme du Maître de l'Annoncia-*
tion d'Aix-en-Provence 145
Traduction. 207

M.-E. SAINTE-BEUVE

- Le Tombeau de Phélypeaux de La*
Vrillière, à Châteauneuf-sur-Loire. 117
Traduction. 140

HEINRICH SCHWARZ

- A Portrait Drawing by Edme Bou-*
chardon (Notes on Drawings) ... 123
Translation. 143

ROBERT C. SMITH

- The Early works of Claude de La-*
prade and the Style Louis XIV in
Portugal. 163
Translation. 213

ROGER-ARMAND WEIGERT

- L'Inventaire après décès de Charles*
Le Brun, premier peintre de
Louis XIV (1690) 339
Traduction. 371

BIBLIOGRAPHIE

Barber Institute, voir *Catalogue...*; ANTHONY BLUNT, *Art and Architecture in France, 1500 to 1700* (Marcel Aubert), p. 126; *Catalogue of the Barber Institute, University of Birmingham, Paintings, Drawings and Miniatures* (Jacqueline Bouchot-Saupique), p. 290; LUIGI COLETTI, *Il Tempietto di Cividale, rilievi di Umberto Piazza* (Louis Hauteccœur), p. 128; RAFFAELLO DELOGU, *L'Architettura del Medioevo in Sardegna* (Louis Hauteccœur), p. 361; HERMANN GOETZ, *The Art and Architecture of Bikaner State*, préface de K. M. PANIKKAR (Jeannine Auboyer), p. 291; COLONEL MAURICE HAROLD GRANT, *A Dictionary of British Etchers* (André Blum), p. 128; EMIL KAUFMANN, *Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux and Leguen* (L. H.), p. 361; *Leonardo da Vinci on the Hu-*

BIBLIOGRAPHY

man Body, the Anatomical, Physiological and Embryological Drawings of Leonardo da Vinci, with translations, emendations and a bibliographical introduction by CHARLES D. O'MALLEY and J. B. DE C. M. SAUNDERS (Lola L. Szladits), p. 289; GOTTLIEB LOERTSCHER, *Die romanische Stiftskirche von Schönenwerd* (L. H.), p. 361; HANS MAURER, *Die romanischen und frühgotischen Kapitelle der Kathedrale Saint-Pierre in Genf* (L. H.), p. 362; CHARLES D. O'MALLEY, see *Leonardo...*; K. M. PANIKKAR, voir HERMANN GOETZ...; ERWIN PANOFSKY, *Gothic Architecture and Scholasticism* (L. H.), p. 362; UMBERTO PIAZZO, voir LUIGI COLETTI...; HELEN ROSENAU, *Boullée's Treatise on Architecture* (L. H.), p. 362; J. B. DE C. M. SAUNDERS, see *Leonardo...*

NOTES

SUR LES AUTEURS

ON CONTRIBUTORS

HUGUETTE BRUNET-DINARD

Ancienne élève de l'école du Louvre, a consacré sa thèse, en vue de l'obtention du diplôme de cette même école, à l'étude de *l'Iconographie de l'Apocalypse en France, dans les manuscrits et les livres illustrés*. C'est au cours de ses recherches dans ce domaine qu'elle a pu identifier les origines du cycle de Dyonisiou, dont elle nous fait part dans son article intitulé : *Le Maître IF, inspirateur des fresques de "l'Apocalypse" de Dyonisiou*..... page 309

Former student, of the Ecole du Louvre, Paris, made the study of the Iconography of the Apocalypse in France as revealed in manuscripts and illustrated books, the subject of her thesis for graduation from that school. The research it entailed led her to the identification of the origins of the Dyonisiou cycle, which she reports on in her article on *Master IF and the "Apocalypse" Frescoes of Dyonisiou* (transl.)..... page 363

CHANDLER RATHFON POST

who studied at the American School in Athens (1904-1905), has been with Harvard University since 1912, successively as assistant, associate and full professor of Greek and the Fine Arts and, since 1934, as Boardman Professor of Fine Arts. Author of many studies and, especially, his outstanding History of Spanish Painting, the nine volumes of which appeared between 1930 and 1947, he now contributes to the same field an article on *Unpublished Early Spanish Paintings of Unique or Very Rare Themes*..... page 317

ancien élève de l'école américaine d'Athènes, a fait partie du corps enseignant de l'Université Harvard depuis 1912, comme assistant, professeur adjoint et, enfin, professeur, titulaire, depuis 1934, de la chaire Boardman. Auteur de nombreux ouvrages et, surtout, d'une importante histoire de la peinture espagnole (9 vol. parus entre 1930 et 1947), il ajoute ici au même domaine une étude sur des *Peintures espagnoles primitives inédites, à sujets uniques ou très rares* (trad.)..... page 366

ROGER-ARMAND WEIGERT

D'abord bibliothécaire, actuellement conservateur au Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris, y rédige *l'Inventaire du Fonds français du XVII^e siècle*. Auteur d'ouvrages sur *Jean I Berain* (1937, Prix Thorlet de l'Acad. des B.-Arts), le *Style Louis XIV* (1941), *l'Eglise de la Sorbonne* (1947), etc., renoue son ancienne et fréquente collaboration à la "Gazette" en publiant ici *l'Inventaire après décès de Charles Le Brun, premier peintre de Louis XIV (1690)*..... page 339

Curator (former Librarian) at the Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris, is working there on the publication of the inventory of the French XVII Century section. Author of a series of books and shorter studies in the field of the French art of the XVII and XVIII Centuries, many of which appeared in the "Gazette," he now publishes here *The Inventory after Death of Charles Le Brun Painter in Ordinary of Louis XIV (1690)* (art. transl.)..... page 371

L. FROHLICH-BUME

Ph. D. of the University of Vienna, well-known author of a study of *Andrea Schiavone*, in "Jahrb. der Wiener Museen," vol. XXXI, books on *Parmigianino und der Manierismus* (1921), on *Ingres* (1924) etc., two vol. of the Catal. of the Ital. Drawings in the Albertina, Vienna, and seventy odd articles, mostly on Italian paintings and drawings, in German, Italian, French and English periodicals, in this issue publishes, in our section of *Notes on Drawings, Three Unknown Drawings for Famous Pictures*..... page 355

depuis ses années d'études à l'Université de Vienne, où elle reçut son doctorat, s'est fait connaître par une longue série de travaux portant principalement sur les maîtres de la peinture italienne de la Renaissance et sur leurs dessins. Reprenant le thème de nombreux articles qu'elle a fait paraître dans ce domaine, elle publie, dans ce fascicule, dans notre rubrique de *Dessins de maîtres anciens, Trois dessins inconnus pour des tableaux célèbres* (art. trad.)..... page 377

BIBLIOGRAPHIE

(Par M. LOUIS HAUTECCEUR, membre de l'Institut). page 361

L'article de Mme L. Frohlich-Bume fait partie de la série d'articles qui doivent paraître plus tard dans le volume d'essais dédiés à Hans Tietze.

The article of Mrs. L. Frohlich-Bume is part of the series of articles to appear later in the volume of Essays in Honor of Hans Tietze.

Reproduit sur la couverture : Ecole franco-gothique d'Aragon. — Deux épisodes de la légende de saint Nicolas, fresque. — Eglise de San Fructuoso, Bierge.

Reproduced on the Cover : Franco-Gothic School of Aragon.—Two Episodes in the Story of Saint Nicholas, Fresco.—Church of San Fructuoso, Bierge.

Tous les articles sont publiés en français ou en anglais et en traduction intégrale. Nous indiquons, à gauche, la pagination des articles originaux et, à droite, celle des traductions.

All articles are published in English or in French and in complete translation. Page numbers in the left column refer to original articles, those in the right, to the translated section.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART THE DEAN OF ART REVIEWS

*Publiée Mensuellement
Depuis 1859*

*Published Monthly
Since 1859*

Tous les articles paraissent
en français ou en anglais et
en traduction intégrale

All articles appear
in English or in French and
in complete translation

Prix de l'abonnement :

5.600 francs par an;

Prix de chaque numéro : 700 francs

Subscription price :

\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly;

Single copy : \$ 2.00 or 15/—

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS VIII. TEL. ELYSÉES 21-15

19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. TEL. TRAFALGAR 9-0500

147 NEW BOND STREET, LONDON, W. I. TEL. MAYFAIR 0602